

083163

外国文艺理论丛书

狄德罗美学论文选



美院图书馆 B0016696

人民文学出版社

一九八四年·北京

《外国文艺理论丛书》选收十月革命以前各时代各学派具有代表性和较高学术价值的外国文艺理论著作或批评论文。由中国社会科学院外国文学研究所、人民文学出版社和上海译文出版社以及有关专家组成编辑委员会，主持选题计划的制定和书稿的编审事宜，并由上述两个出版社担任具体编辑出版工作。

狄德罗美学论文选

Dideluo Meixue Lunwen Xuan

人 民 文 学 出 版 社 出 版

(北京朝内大街166号)

新 华 书 店 北 京 发 行 所 发 行

北 京 市 通 县 辛 店 印 刷 厂 印 刷

字数 405,000 开本 850×1168 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 $18\frac{1}{4}$ 插页 11

1984年9月北京第1版 1984年9月北京第1次印刷

印数 00,001—14,100

书号 10019·3703

定价 2.50 元



作者画像

加 朗 作

译 本 序

一九八四年，是法国启蒙时期代表人物之一狄德罗（Diderot, 1713—1784）逝世二百周年。和人类历史上所有为新社会开辟道路的前驱者一样，他毕生致力于清扫旧制度的积垢，却不曾看到新社会的到来。但是他的历史功绩和为真理献身的勇气，却永远铭刻在人们的记忆之中。对狄德罗战斗的一生，恩格斯曾给予高度的评价：“如果说，有谁为了‘对真理和正义的热诚’（就这句话的正面的意思说）而献出了整个生命，那末，例如狄德罗就是这样的人。”^①

在十八世纪法国的启蒙思想家中，狄德罗占有一席特殊重要的地位。虽然，论当时的社会声望，他不如伏尔泰；论后来对法国大革命的影响，他又不如卢梭；但法国启蒙思潮得以形成声势浩大的思想文化运动，狄德罗却起了重要的组织、推动作用。而且就理论上的建树和思想高度而言，狄德罗也是同时代的思想家中最为杰出的。他的哲学思想虽然没有脱离机械唯物论的体系，却已包含了相当多的辩证因素，可以说代表了十八世纪法国唯物主义的最高水平。他的美学论著，特别是有关戏剧和绘画的论著，以鲜明的唯物主义观点阐释了文艺与现实的关系及现实主义艺术的若干规律性问题，对近代欧洲文化曾产生深远

^① 恩格斯：《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，《马克思恩格斯选集》第4卷第228页。

的影响,直到今天仍有不少精辟的见解值得借鉴。

—

十八世纪的启蒙运动,是继文艺复兴以后欧洲资产阶级的第二次伟大的思想解放运动。文艺复兴时期的思想家高举人文主义旗帜,反对“以神为本”的中世纪经院哲学,促进了新兴资产阶级意识的觉醒;启蒙时代的思想家则高举“理性”的旗帜,从社会科学、自然科学的各个领域,对封建社会的一切观念形态展开了全面的清理与批判,从而为十八世纪末的法国资产阶级革命作了思想上和理论上的准备。

正如恩格斯所指出的,“在法国为行将到来的革命启发过人们头脑的那些伟大人物,本身都是非常革命的,他们不承认任何外界的权威,不管这种权威是什么样的。宗教、自然观、社会、国家制度,一切都受到了最无情的批判;一切都必须在理性的法庭面前为自己的存在作辩护或者放弃存在的权利。思维着的悟性成了衡量一切的唯一尺度。”^①

法国启蒙思想家们对旧制度、旧观念的“理性”批判,集中反映在著名的《百科全书》的编撰上。《百科全书》又名《各门科学、艺术和技艺的根据理性制订的词典》,内容涉及宗教、哲学、历史、政治、经济、法律、文学、艺术及科学观等一切有关上层建筑的问题。法国启蒙思想家把唯物主义学说大胆地运用于所有的知识领域,在社会上造成了巨大的影响。围绕《百科全书》的出版,形成了启蒙运动的高潮。几乎当时所有先进的思想家和各

^① 恩格斯:《反杜林论》,《马克思恩格斯选集》第3卷第56页。

个知识领域的优秀代表——如伏尔泰、孟德斯鸠、卢梭、达朗贝、孔狄亚克、爱尔维修、霍尔巴赫……等，都投入了这项工作，人们称他们为“百科全书派”。而其领袖、主编和主要组织者就是狄德罗。

狄德罗原是法国朗格城一个制刀匠的儿子，家境相当富裕，只因他拒绝了父母为他选定的神职道路，被父亲断绝了经济来源。他不得不搬进巴黎拉丁区的阁楼，依靠卖文度日，这时他刚刚二十岁。经过十余年的刻苦努力，他成为一位知识渊博的学者和坚定的唯物主义思想家。一七四六年，他在卢梭、孔狄亚克等友人的支持下，开始酝酿并着手进行《百科全书》的组织工作。

狄德罗毕生为自己的信念进行不屈不挠的战斗。一七四六年，他的第一部哲学著作《哲学思想录》问世，书中公然散布对上帝的怀疑，指责“上帝”的凶残。这部离经叛道的作品当然被官方视若洪水猛兽，立即被判销毁。作为回答，狄德罗又写了一篇《哲学思想录增补》，更加果断地运用“理性”的武器，对《圣经》中种种荒诞不经的说法展开了猛烈的批判，甚至明确指出宗教宣传是“用最可疑不过的事情，来证明最不可信的东西”。这篇文章当然未能出版。一年以后，狄德罗写成《怀疑论者的漫步》（1747），以各种不同观点人物之间展开论战的形式，探讨了宗教问题及物质与精神、存在与意识等哲学根本问题，其中无神论者的论据最为有力。此书由于一个教徒的告密，尚未出版便被没收。到一七四九年，狄德罗又写出著名的《论盲人书简》，这时他已完全摆脱自然神论的影响，完成了从怀疑论向无神论的过渡。他同样从洛克的感觉论出发^①，却尖锐地批驳了贝克莱的主观

① 洛克的感觉论既可以为唯心论所利用，又可以为唯物论所利用，列宁曾意味深长地说：“狄德罗和贝克莱都脱胎于洛克。”

唯心主义认识论,论证了世界的物质性,从根本上否定了上帝的存在。由于这部作品,狄德罗被投入监狱。

一连串的攻击和迫害,丝毫未能挫伤他乐观的气质和斗争的勇气。狄德罗出狱后,立即以更饱满的热情投入了《百科全书》的编撰工作。一七五一年,《百科全书》第一卷出版;到一七七二年,三十七卷全部出齐。整个出版过程持续了二十一年之久。为了这部浩瀚的巨著,狄德罗献出了一生中的大部分精力。且不说那工程浩大的编纂工作和他本人撰写的近千条专题,单是组织工作的纷繁复杂和随之出现的无数阻挠、障碍及内外压力,就足以使人心力交瘁了。可是狄德罗在重重困难面前,始终以惊人的毅力和巨大的热情坚持工作,保证了《百科全书》的顺利出版。

除了《百科全书》这一不朽的历史功绩,狄德罗还在哲学、美学等科学领域和小说、戏剧的艺术实践方面进行了种种大胆的探索,提出了许多有价值的创见,写出了一系列重要作品。

在哲学方面,他充分利用十八世纪自然科学的新成果,总结和发展了过去和当代的唯物主义理论,写出了《对自然的解释》(1754)、《达朗贝和狄德罗的谈话》、《达朗贝的梦》(1769)、《关于物质和运动的哲学原理》(1770)等重要著作。狄德罗的深刻之处在于,他不仅肯定客观物质世界的存在和物质的第一性,而且看到了客观事物的相互联系和物质世界的质的多样性,这就为承认事物的差异、矛盾和正确处理一般与个别、普遍与特殊的关系问题创造了前提。狄德罗还提出物质与运动不可分的原理,指出了运动的绝对性和静止的相对性。他虽然未能认识到物质运动的根源在于物质内部的矛盾,却已经从物质运动说出发,否定了神学世界观和承认所谓“第一推动力”的自然神论。这样,

狄德罗就超越了伏尔泰、卢梭等人的观点，成为一个彻底的无神论者。在认识论上，狄德罗不仅从唯物主义出发，肯定了认识来源于感觉，同时还提出认识不能停留在感觉阶段，而应在经验的基础上，经过思考，再回到现实中加以验证，这就是他的著名的三种认识方法：观察、思考和实验。对于狄德罗的哲学思想，列宁有很高的评价，认为他“非常接近现代唯物主义的看法”。^①

但是狄德罗毕竟没有达到辩证唯物主义和历史唯物主义的高度。尽管他在自然观上是个彻底的唯物论者，在社会观方面却未能摆脱唯心史观的束缚。他和其他启蒙思想家一样，认为以往一切不合理的社会制度都是某些谬误的观念造成的。而今“理性”的阳光已经照射出来，历史的真理已被发现，只要运用“理性”启迪人们的头脑，照亮人们的心灵，清除一切迷信和偏见，历史的错误便会被纠正，社会秩序将重新安排，人类便可进入自由、平等、博爱的理性王国。

狄德罗为人热情、健谈、善辩，他善于运用对话、辩论等形式深入浅出地阐述哲理，也很重视运用文学形式来进行思想传播。狄德罗是一位相当优秀的小说家，他的长篇小说《定命论者雅克和他的主人》、《修女》和中篇哲理小说《拉摩的侄儿》，是十八世纪小说的可喜成果，在文学史上占有相当重要的地位。狄德罗的小说不仅具有十八世纪哲理小说那种叙事生动，说理明晰，对话机智俏皮等一般特点，而且在形象塑造和环境刻画上有了重要的突破。特别是《拉摩的侄儿》，标志着一种新的认识方法和思想方法进入了文学领域，把文学反映现实的深度大大推进了一步。在过去的文学作品中，人物形象往往都简单化了：非美

^① 列宁：《唯物主义和经验批判主义》，《列宁选集》第2卷第31页。

即丑，非善即恶，而美丑善恶仿佛都是人们与生俱来的固有品质。狄德罗在这部对话体小说里，把人的个性描写成一个多面体，具有好几种属性。作者深刻地揭示了这些不同属性相互矛盾、相互依存的关系，同时剖析了产生这种复杂性格的社会根源。拉摩的侄儿是个无赖，但不是天生的无赖。他相当有才能，本来可以成为一个优秀的音乐家，可是社会使他堕落成无赖和骗子。然而这个骗子并不比社会上的一些“正人君子”坏，反倒比他们坦率诚实。此人承认自己卑鄙，而且用嘲讽的态度看待自己的卑鄙。他对现实关系有透彻的理解，以致认为自己完全有理由鄙视一切用来作装饰的道德原则，这些原则是达官贵人们常常挂在嘴上，而从来不打算付诸实践的。拉摩的侄儿是这个畸形社会所产生的畸形儿，狄德罗对这个人物与其说进行了道德的批判，不如说是进行了现象的分析，他分析了产生这种卑贱意识的环境、土壤，也分析了这种意识的心理演变。这部作品既是小说，又是哲学，能同时引起歌德这样的文学家和黑格尔这样的哲学家的强烈兴趣。歌德亲自将此书译成德文，黑格尔则在此书启发下形成了他的《精神现象学》中的若干思想。《拉摩的侄儿》又是马克思和恩格斯最喜爱的小说之一。马克思称它为“无与伦比的作品”，恩格斯称之为“辩证法的杰作”。狄德罗的小说无论在内容或形式上，都作了若干重要的开掘，对后来现实主义小说艺术的发展无疑也有所启发和推动。

狄德罗曾以极大的热情致力于戏剧的改革。他试图摆脱古典主义戏剧的束缚，创立名为“严肃戏剧”（或“正剧”）的新剧种。他创作的剧本《私生子》和《家长》虽然不十分成功，可是他为这两个剧本写的两篇专论——《关于〈私生子〉的谈话》（1757）和《论戏剧诗》（1758），却成为法国戏剧史上的大事。从此法国戏

剧逐渐扭转方向，从为宫廷趣味服务转移到为市民生活服务的道路上来。后来在欧洲广泛兴起和发展的现代话剧，基本上属于狄德罗所提倡的这一新剧种。

除小说、戏剧外，狄德罗对绘画、雕刻、音乐等各门艺术都有广泛的兴趣和精深的研究。他的《画论》（1766）和一七五九至一七八一年间为两年一度的巴黎绘画、雕塑展览所写的《沙龙随笔》，是造形艺术的重要理论文献。他在这一艺术领域的最大贡献，在于批评和抵制了为宫廷趣味服务的奢靡荒淫的画风，提倡了表现平民生活的健康质朴的艺术。

狄德罗关于美的专门著述不多，只有一篇题为《关于美的根源及其本质的哲学探讨》（又名《论美》）的长文，发表在《百科全书》的第二卷。实际上他的大部分美学观点都散见于其他著作之中，虽然个别观点前后不无矛盾，但主导方面已形成体系，而且内容相当丰富、完整。本文不可能对狄德罗的美学思想作面面俱到的评述，只能择要作浅近的介绍。

二

狄德罗的美学，是他的唯物主义哲学的组成部分。唯物主义的认识论，正是他的现实主义文艺理论体系的哲学基础。

1. “美在关系”说

关于美的一般概念，狄德罗在《关于美的根源及其本质的哲学探讨》中提出了一个十分新颖的观点——“美在关系”：

我把凡是本身含有某种因素，能够在我的悟性中唤起“关系”这

个概念的，叫作外在于我的美；凡是唤起这个概念的一切，我称之为关系到我的美。

所谓“外在于我的美”，又称“真实的美”，指可以唤起美感的客观存在。所谓“关系到我的美”，又称“见到的美”，指已经唤起美感的事物。这里，哲学家首先肯定了美不是人的主观臆想，而是客观存在；继而说明了人们的美感是人的意识对客观美的反映。

上述论断中，至关重要却又相当费解的，是“关系”这个词。狄德罗用“关系”一词来概括形成美感的一切主客观条件。实际上阐明了没有什么抽象的、绝对的美，只有与一定的条件相联系的具体的美。这里，作家援引了高乃依的《贺拉斯》中的一句著名台词：“让他死！”孤立地看这句话，是既不美，也不丑。如果说明这是某人被问及另一人应如何参加战斗时的答复，这句话便开始有些意思。如果进而说明这场战斗关系到祖国的荣誉，而参加战斗者正是答话的老人的儿子，是他剩下的最后一个儿子，而对立面正是杀死他另外两个儿子的三个敌人，而且老人的这句话是回答自己女儿的提问，……随着关系的一步步明确，“让他死！”这句原先既不美也不丑的回答就变得愈来愈美，最后成为卓绝的了。因而狄德罗得出结论：“美总是随着关系而产生，而增长，而变化，而衰退，而消失。”正是对“关系”的感觉，造成了美的观念。关系是什么？狄德罗解释：“尽管从感觉上说，关系只存在于我们的悟性里，但它的基础则在客观事物之中。”因此，所谓关系，是存在于事物本身的真实的关系，只是需要人们的悟性借助感官去觉察罢了。

历来文艺理论家大都从自己的主观感受出发来论述什么是

美,结果对美的内容或概念规定得愈具体,在理论上就愈站不住脚。狄德罗的“美在关系”说把美的观念归结为一种认识活动,从而为美学研究奠定了唯物主义认识论的基础。虽然“关系”一词定义不甚明确,能否成为美的科学概念还大有商榷的余地,但作家赋予这个词的涵义极为丰富,而且很有发挥的余地。

首先,“关系”表示事物内在的和外在的多方面联系,这就打破了观察事物时孤立的、静止的观点。另一方面,“关系”表明一切对美的判断都是受一定条件(包括历史条件、社会条件和个人的主观条件)限制的,因此不同时代、不同地域、不同的人,甚至同一个人在自己的不同发展阶段、不同境遇下,对美都会作出不同的判断。这样,“关系”一说就为研究美的历史内容和社会内容打开了大门。

2. 艺术、自然、真实

“美在关系”说不管一开始显得多么不具体,却是狄德罗美学思想的核心,他在解决艺术、自然、真实、艺术美与现实美等现实主义理论问题时,总是把对“关系”的思考放在首位。

狄德罗继承了传统的“摹仿”说,认为艺术是对自然的摹仿,真实与否便是衡量艺术美的首要标准。

艺术中的美和哲学中的真理有着共同的基础。真理是什么?就是我们的判断符合事物的实际。摹仿的美是什么?就是形象与实体相吻合。^①

这句话意思很清楚,美必须真实,真实就是如实反映自然。怎样才算如实反映?是否任何对自然的描摹都是如实反映?狄

^① 狄德罗:《关于〈私生子〉的谈话》。

德罗显然认为并不尽然。在他看来，关键是要正确反映万物的关系：“只有建立在和自然万物的关系上的美才是持久的美。”^①也就是说，如不能正确反映自然万物的关系，便不能达到真实，也谈不上美。因而狄德罗不能容忍艺术表现荒谬不合理的东西：“有什么必要把不值得一写的东西写成诗呢？有什么必要把不值得歌唱的东西谱成歌曲呢？……使哲学、诗歌、音乐、绘画和舞蹈表现荒谬不合理的题材，不就等于糟蹋这些艺术吗？”^②可见在狄德罗心目中，艺术摹仿自然决不是杂乱无章、毫无选择的简单抄袭，而须表现出事物的本质联系和普遍规律，这就是他所强调的“事物的普遍秩序应该永远是诗歌理性的基础”，^③“寓于作品中的教训必须强有力而带普遍性”。^④

如此说来，艺术摹仿的前提应是认识世界；艺术摹仿的目的，则是说明世界；艺术所摹仿的自然，应是被理性照亮的自然，唯有理性，才能使摹仿达到真实的境界。

既然艺术的使命是揭示事物的普遍秩序，艺术的真实必然不同于历史（或生活）的真实。历史叙述已经发生的事，艺术却描摹必然发生或可能发生的事，前者属“事实的真实”，后者属“情理的真实”，也就是狄德罗所谓的“逼真”。

在自然中我们往往不能发觉事件之间的联系，……而诗人却要在他的作品整个结构中贯穿一个明显而容易觉察的联系，所以比起历史学家来，他的真实性虽少些，而逼真性却多些。^⑤

从这句话可以看出，艺术的真实之所以不能拘泥于自然的真实，是由于艺术需要把不易觉察的事物之间的联系变得显而

①②③④ 狄德罗：《关于〈私生子〉的谈话》。

⑤ 狄德罗：《论戏剧诗》。

易见，把不易理解的生活现象变得易于理解。因此艺术所反映的自然应比现实的自然更集中、更明确、更带普遍性。艺术美之不同于现实美，区别就在此。这一点，狄德罗在《演员奇谈》、《沙龙随笔》等晚期著作中谈得尤其明确：

戏剧里所谓真是什么意思，指的是不是按照事物的本来面目表现它们？绝对不是。要这么理解，真就成了普通常见的。……舞台上的真到底是什么东西呢？这里指的是剧中人的行动、言词、面容、声音、动作、姿态与诗人想象中的理想典范保持一致……。①

所谓“理想典范”，实际上已接近于我们今天所说的典型。它来自日常所见，却远比生活中的形象更鲜明、突出和丰满。狄德罗举伪君子 and 吝啬鬼为例，说明戏剧中的“标准伪君子”和“标准吝啬鬼”是根据世上所有吝啬鬼和伪君子创造出来的，“这要显示他们最普遍、最显著的特点，而不是其中某一个人的精确肖像。”②在《沙龙随笔》中，狄德罗谈到雕塑时也曾提到：“雕塑需要比真人更伟大、更动人、更富独创性。”当艺术家根据许多模特儿反复修改他的作品以后，“这形象便不复是自然了”。总之，艺术既要摹仿自然又要超越自然，艺术美应当高于现实美。

关于美与自然、真实的关系问题，前人已经探讨过很多，但衡量真实与否时，把反映客观事物的相互关系提到首要地位的，狄德罗却是第一个。尤其重要的是，他把人们的社会处境、人与人之间的社会关系视为现实生活的主要内容，从中看到了无比丰富的创作源泉和取之不尽的题材、情节和形象。无论是小说、戏剧或绘画，甚至包括音乐，他都主张把人们的社会处境和相互关系作为描摹的主要对象。

①② 狄德罗：《演员奇谈》。

更加值得注意的是，狄德罗对事物多方面关系及其普遍秩序的理解，不仅包含事物的共性，而且十分强调差异和矛盾：“每一阶层的公民都有它的特性和表情……各行各业都有一定的习惯。”^①“没有两张叶子是同样绿的，没有两个人的动作和体态是完全一样的。”^②所以狄德罗要求艺术在一般中表现个别，在个别中体现一般。如《波旁的两朋友》中谈到一幅理想化的头像，哲学家认为它很完美，可是不真实。如果在头像上添加某种瑕疵或具体特征，这画像便真实了。这儿，他引用朋友卡尧的一句话：“只要在我的鞋上添一点尘土，人家就会说我是刚从乡下回来的，而不会说我是从包厢出来的。”由此可见，狄德罗所要求的艺术真实，不只是反映事物的普遍秩序，同时也需反映个别事物的具体特点。客观世界是丰富多采的，艺术如果不能反映客观事物的千差万别，也就无真实性可言了。

古典主义理论也提倡“自然”和“理性”，表面上与狄德罗的提法颇有类似之处，实际上涵义完全不同。古典主义所谓的“理性”，指的是明理得体，狄德罗的“理性”却要求对事物作深入的观察和思考；古典主义崇奉的“自然”，主要指抽象的、“永恒不变”的“普遍人性”，狄德罗固然也使用“人类本性”的概念，却更多地注意到不同时代、不同情境下人与人的差异；对古典主义说来，“真实”意味着“合理”，即符合贵族风尚之常理，对狄德罗说来，真实却意味着展示现实生活的丰富性、复杂性，表现出多方面的差异、矛盾和对立：

各种社会处境之间，难道不和人类个性之间一样具有矛盾对比么？诗人难道不能把这些社会处境对立起来么？^③

①② 狄德罗：《画论》。

③ 狄德罗：《关于〈私生子〉的谈话》。

所以,同样是提倡反映自然,古典主义要求的是按宫廷趣味改造过的彬彬有礼的自然,狄德罗却宁愿自然粗犷有力、动荡不宁、充满了矛盾斗争:“诗人需要的是什么?是未经雕琢的自然,还是加工过的自然;是平静的自然,还是动荡的自然?”^① 作者的回答是:

诗需要的是巨大的、野蛮的、粗犷的气魄。

正是国内自相残杀战争或对于宗教的狂热使人们揭竿而起、血流遍地的时候,阿波罗头上的桂冠才生气勃勃、碧绿青翠。它需要以血滋润。在和平时期,在安闲时期,它就要萎谢了。……

什么时代产生诗人?那是在经历了大灾难和大忧患以后,当困乏的人民开始喘息的时候。……^②

狄德罗的上述观点,可以说是文学中“冲突论”的先导,对于引导作家、批评家扩大视野,深入剖析社会生活,尤其具有深远的意义。十九世纪的现实主义艺术在揭示社会矛盾上能达到那样的深度和广度,不能不从中看到狄德罗美学理论的积极影响。

3. 虚 构 与 想 象

既然艺术真实不同于历史真实,艺术美应高于现实美,那末艺术摹仿中就必须容许诗人、艺术家有所创造。狄德罗认为悲剧诗人“可以凭个人想象在历史以外加上他认为可以提高兴趣的东西”;喜剧则“可以完全出于诗人的创造”。^③

“自然有时候是枯燥的,可是艺术永远不应当枯燥。”^④ 所以诗人为了感动人或提高人的兴趣,理所当然要“想象出一些事件、杜撰一些言词,给历史添枝加叶”。狄德罗甚至不反对艺术作

①②③ 狄德罗:《论戏剧诗》。

④ 狄德罗:《思想散记》。

品中出现一些奇异的事件和某些“出奇、惹眼的东西”，因为有时候“在事物的自然秩序里也有一连串的异常事件”，但“重要的一点是做到奇异而不失为逼真”。要“使奇异之处恰如其分，使幻象^①具有基础”。狄德罗认为，只要在自然秩序允许的范围内把某些奇异的事件组合起来，使它们显得合情合理，就能产生逼真的幻象。上述论点说明，自然的真实仍是艺术真实的基础，任何虚构都不能离开自然秩序的一般规律，“诗人只能在事物的一般秩序的罕见情况中，取得他行动的范本。”^②

在艺术创造问题上，狄德罗赋予“想象”以重大意义。他认为想象是一种素质，“没有它，人既不能成为诗人，也不能成为哲学家、有思想的人、有理性的生物，甚至不能算是一个人。”想象是什么？“想象是人们追忆形象的机能”，^③狄德罗这样解释。

在什么时候才停止应用记忆而开始运用想象呢？那是当你以一个接一个问题迫使他想象的时候；也就是说由抽象的、一般的声音转化为比较不抽象的、比较不一般的声音，一直到他获得某一种明显的形象表现，也就是到达理智的最后一个阶段，即理智休息的阶段，到这时候……他就成了画家或者诗人。^④

显而易见，狄德罗所说的想象，正是我们通常所说的形象思维。哲学家进而阐明：

只有在他的认识循着它原来由事物转移到心灵的同一条道路，再由心灵转移到事物的时候，他才获得悟解。

以上两段引文表明，狄德罗把想象视为人类认识活动的继续，且是认识发展的高级阶段的继续，而不是非理性的主观心理

① 狄德罗所说的“幻象”，指艺术作品中貌似真实，实属虚构的成分，也就是我们通常所说的“艺术真实”。

②③④ 狄德罗：《论戏剧诗》。

活动。所以理性认识，或抽象思维，并不是与想象不相容的东西，而是想象的基础和起点。当认识经过具体达到抽象，从感性上升到理性以后，想象力追忆形象的机能就会发生作用，抽象的理性概念会转化为鲜明生动的形象，这时艺术作品就产生了。

狄德罗把艺术家的想象和哲学家的推理相提并论：

把一系列必然相联的形象按照它们在自然中的先后顺序加以追忆，这叫做根据事实进行推理。如已知某一现象，而把一系列的形象按照它们在自然中必然会先后相联的顺序加以追忆，这就叫做根据假设进行推理，或者叫做想象。^①

可见在狄德罗心目中，想象属于高级思维活动范围。它相当于哲学家的推理，只不过是用形象的方式进行推理。它以感性认识为基础，经过抽象思维，转化为更深刻、更完美的感性形象。想象力发挥作用的过程，也就是艺术创作的过程。

4. 美的教育作用和真善美的统一

艺术借助想象的作用，可以使理性判断转化为生动感人的艺术形象，因此人们从艺术中所接受的印象往往比从一般著作中所获得的更加深刻和强烈。狄德罗对艺术的这一特点感受至深，并对艺术的教化作用有极高的估计：“倘使一切摹仿性艺术都树立起一个共同目标，倘使有一天它们帮助法律引导我们热爱道德而憎恨罪恶，人们将会得到多大好处！”^②

狄德罗力图使各种形式的艺术都成为启发心灵、传播理性的工具：“任何一个民族总有些偏见有待摒弃，有些恶习需要谴责，有些可笑的事情有待贬斥，”因而任何一个民族都需要适合于他们的戏剧来作为“移风易俗的手段”。^③他在《画论》中也谈

①②③ 狄德罗：《论戏剧诗》。

到，“使德行显得可爱，恶行显得可憎，荒唐事显得触目，这就是一切手持笔杆、画笔或雕刻刀的正派人的宗旨。”

狄德罗是真善美统一论者。在《拉摩的侄儿》中，他把这三者称作“三位一体的自然王国”。这里的“真”，指的是真理；“善”是指道德；“在真或善之上加上某种罕见的、令人注目的情景，真就变成美了，善也就变成美了”。^①可见狄德罗把真和善看成艺术的内容，把美看成真和善的表现形式。作品的价值，首先是由真和善决定的，“没有伟大的思想，就创造不出有价值的作品。”“任何雕刻和绘画都应该是一句伟大格言的体现，都应该是对观赏者所上的生动的一课。”^②但是，教育人，取悦于人，“这一切都要做得毫不牵强。假使别人发现了他的目的，他就算没有达到目的，那时他就不是在对话而是在说教了。”^③由此可见，狄德罗并不因强调教育的目的而忽视艺术，只是反对“忘掉了自然而苦心经营艺术的手段”。他承认艺术家可以也应该为技术作出若干牺牲，但是“如果损及表情，损及主题效果，那就万万不可。”^④狄德罗痛恨矫揉造作，提倡质朴、自然，尤其反对从形式美出发制订的种种清规戒律，认为那都是扼杀天才的绞索，常常使作家们“费了很大气力却写不出象样的东西”。^⑤

与真、善、美统一论相联系，狄德罗对作家、批评家的自我修养给予了高度重视。他认为诗人、艺术家作为“人类的教导者，人生痛苦的慰藉者，罪恶的惩罚者，德行的酬谢者”，首先必须把

① 狄德罗：《画论》。

② 狄德罗：《思想散记》。

③ 狄德罗：《论戏剧诗》。

④ 狄德罗：《画论》。

⑤ 狄德罗：《论戏剧诗》。

握住真、善、美的理想。“真理和美德是艺术的两个朋友。你想当作家吗？你想当批评家吗？那就请首先做一个有德行的人。”^①他告诫人们：“不要以为学习为人之道而付出的劳动和光阴对于一个作家来说是白费的。”^②这就如同乐器必须先调好音，才能发出正确的和声。狄德罗赞扬古代的作家和批评家都从潜心自学开始，他们总是在学完各派哲学以后才从事文艺事业。总是把作品留在身边很久，经过长时间地修改润饰后才公之于世。而现在的作家“太急于露脸了”，“我们执笔的时候，可能学识既不丰富，道德方面的修养也不足。”^③

按照狄德罗的意见，如果缺乏知识，就无从掌握真理；如果道德败坏，趣味也必会堕落。所以一个人必须先刻苦读书，修养德行，经过深入钻研历史、哲学、伦理学、自然科学及艺术等各门学科，最后达到“掌握真、善、美的理想”。这时他才能成为“一个善良的人，有学问的人，有高尚趣味的人，伟大的作家和卓越的批评家。”^④

然而事实上，仅仅掌握真理和美德是不足以使一个人成为伟大的作家或艺术家的。这里面还有个艺术才能的问题，只有同时掌握了丰富的艺术表达力，才能实现狄德罗所说的真、善、美的统一。关于这个问题，作者也有不少论述。其中比较重要的，一是师法自然和向古代学习的问题；二是激情和理智的关系问题。

狄德罗把师法自然视为培养艺术才能的根本途径。他力劝画院的学生离开卢浮宫里那个“贩卖矫揉造作风格的铺子”，到教堂、街道、公园、市场以及乡村小酒店去，细心地观察真实人物的真实动作。他认为真正的着色大师之所以很少出现，其原因

①②③④ 狄德罗：《论戏剧诗》。

在于学生长期依样画葫芦地照抄老师的画作，却不去观察自然。但是狄德罗并不因提倡师法自然而低估学习古代艺术的必要性。他认为如果不注意向古代学习，作品可能显得小器、委琐；……而谁若为了古代而忽视自然，他的作品就可能显得冷淡，缺乏生气，不能表现“只能在自然中看到的隐秘的真相”^①。

在艺术表达的问题上，狄德罗赋予激情以伟大的意义。虽然他认为艺术应有理性作基础，但“如果没有热情，人们就缺乏真正的思想”，“激情表现得越强烈，剧本的趣味就越浓”^②，而“没有感情这个因素，任何风格都不能打动人心”^③。他在《画论》中谈到：“表达要求画家有丰富的想象，炽烈的激情，以及召唤幽灵，使它活跃起来、长大起来的本领。”总之，狄德罗对艺术的要求是：“判断和激情、热情和智慧、如醉如狂和冷静沉着等等的恰到好处配合。”

从上述论点也可以看出，狄德罗并不完全是一个冷静的“现实主义者”，而是兼具了相当浓重的浪漫气质。他的理论之所以对十九世纪的浪漫主义运动也产生了影响，并不是没有原因的。

5. 市民剧的创立及其他

除去美的一般理论，狄德罗对各类艺术的特殊规律也作了广泛的探讨，其中有关戏剧的理论，影响尤为深远。

狄德罗在戏剧领域的贡献，主要是创立了以现实生活为题材的“市民剧”（狄德罗本人称之为严肃剧或正剧），从而为资产阶级占领戏剧舞台开辟了道路。

① 狄德罗：《画论》。

② 狄德罗：《关于〈私生子〉的谈话》。

③ 狄德罗：《论戏剧诗》。

法国自十七世纪以来,古典主义戏剧一直占据统治地位,包括一些启蒙思想家(例如伏尔泰),也把古典主义法则视为亘古不变的定律。狄德罗虽然对古典主义作家有相当高的评价,却深感古典主义关于悲剧、喜剧的划分及其种种清规戒律阻碍了戏剧为现实生活服务。狄德罗认为,“不论什么样的作品,都应该表现时代精神。”^①在他心目中,资产阶级的社会处境和奋斗生涯,他们的感情欲望和道德面貌,正是十八世纪时代精神的体现,而这一切却完全被排斥在戏剧舞台之外。按照古典主义的规定,悲剧必须用来表现崇高的事件,出场人物应是帝王将相;喜剧用以讽喻世态人情,讥笑的对象则是第三等级。结果资产阶级在戏剧中便成为受揶揄的对象。

为了使戏剧踏上为资产阶级服务的轨道,狄德罗提出在悲剧和喜剧之间,应该有个中间状态的剧种,其论据是:“一切精神事物都有中间和两极之分”,“人不至于永远不是痛苦便是快乐”。^②因此需要一个中间剧种来反映生活中最普遍的状态。这种剧可以有悲剧的因素,也可以有喜剧的因素,有时则兼有这两种因素。总之,生活的色彩有多丰富,戏剧的色彩就可以有多丰富。狄德罗说:“这类戏剧如果成立,就没有什么社会情境和重要的生活情节不能归到戏剧体系这部分或那部分了。”^③

狄德罗不能容忍按照贵族的趣味来划分悲、喜剧,他针锋相对地提出:“喜剧和悲剧在任何等级里都会产生”;喜剧可以“描写人的美德和责任”,悲剧也可“以家庭的不幸事件为对象”。他提出戏剧应重视家庭生活的题材,意味着要以符合资产阶级愿望的市民剧与迎合贵族趣味的古典剧相对抗。他在自己创作的两个剧本——《私生子》和《家长》中试图树立资产阶级的正面形

①②③ 狄德罗:《关于〈私生子〉的谈话》。

象，意在与古典悲剧中帝王将相、王公贵族的形象相对抗。

出于上述目的，狄德罗从他的“美在关系”说引申出著名的“情境”说，提出社会情境是比人物性格更加丰富、更加广阔的创作源泉，从今以后，对情境的刻画应该成为戏剧的主要对象，性格只能是次要的。“作为作品基础的应该是人物的社会地位、其义务、其顺境与逆境……等。”^①而性格却要“根据情境来决定”，性格的描写不能离开情境的描写。这样就为社会生活进入舞台艺术领域提供了论据。

与“情境”说相联系的，是他的“对比”说。狄德罗反对在戏剧中安排人物性格的正反对照，而主张写出人物性格的千差万别。因为现实生活中，性格只是“各有不同”，并不是“截然对立”。他认为“真正的对比是人物性格和情境之间的对比，是不同的利害之间的对比……”^②这里所说的对比，实际上就是矛盾冲突：“情境要有力地激动人心，并使之与人物的性格发生冲突，同时使人物的利害互相冲突”^③。在这里，后来成为十九世纪文学主题的“个人与环境的冲突”，已经初见端倪了。

除内容题材的改革外，狄德罗还探讨了大量戏剧形式和技巧方面的问题，从情节布局直到服装、布景、舞台调度，都提出了一整套富有独创性的意见。这些意见大部分都为后来的现代话剧所采纳。尤其值得重视的是，他提出在新剧种中以散文代替韵文，以求与现实生活更加接近，这一原则的运用，将成为戏剧形式的一大革新。

狄德罗关于严肃剧种的理论，对欧洲戏剧的发展产生了广泛而深远的影响。与狄德罗相呼应，莱辛在德国也掀起了“市民

① 狄德罗：《关于〈私生子〉的谈话》。

②③ 狄德罗：《论戏剧诗》。

剧”运动，他们的理论对欧洲戏剧起了扭转方向的作用，为现代话剧的兴起和发展奠定了理论基础。

狄德罗在戏剧研究方面的另一内容，是当时理论家们很少过问的表演艺术。他晚年撰写的长篇对话体论文《演员奇谈》，就是专门讨论这个问题的。论文的主题是：演员究竟应该凭理智表演，还是凭感情。狄德罗的结论是：伟大的演员“决不是凭感情，而是用头脑去完成一切”。他认为演员应该有“很高的判断力”，在剧中应当是一个“冷静的、安定的旁观者”。他们可以把剧中人的感情表演得淋漓尽致，自己却保持头脑冷静，丝毫不动感情。狄德罗认为好动感情的演员总是演得好坏无常；只有凭理智表演的演员，才能够如镜子一般，以同样的精确度、同样的强度和同样的真实性，把同样的事物反映出来。

这篇论文的主要论点，与狄德罗其他美学论著一样是从唯物主义认识论出发的，他要求演员首先要认识生活、了解人心、深入钻研和反复模仿诗人所塑造的伟大典范。然后凭着思索、想象和记忆，准确地、合乎分寸地再现心目中的理想范本。但是狄德罗在这篇文章中过分贬低感情，把理智与感情完全对立起来，甚至认为演员只需模仿理想范本的外在标志，感情上应当完全无动于衷，这却和他一贯的思想颇不一致；而且这种极端的提法究竟是否符合实际，也一直是个引起争论的问题。

6. 关于绘画艺术

作为文艺批评家，狄德罗在世界美术史上也占有一席重要的地位。他的《画论》一文以行家的眼光总结了造形艺术^①的一

① 这里造形艺术指包括绘画、雕刻、雕塑在内的各种造形艺术，而不只是造型艺术。

系列基本规律。使真正的画家也不能不为之折服；他的《沙龙随笔》被认为真正开创了法国的美术批评，至今仍是法国人心目中艺术批评的典范。狄德罗既是以画家的眼光，又是以文学家和戏剧家的眼光来鉴赏绘画，他善于从画面的每一个细节发掘诗意，有时他想象到的，比画家本人企图表达的还多得多。

狄德罗在造形艺术方面的根本观点，仍是他的“美在关系”说，但提法已具体化为正确表现事物的“内在联系”或“因果关系”。狄德罗认为，在自然界，一切都相互联系：自然界中任何一个条件的改变都会影响到景物面貌的改变；人体“任何一个器官的变化都会牵动其他器官也发生变化”，甚至皮肤的色泽也会“随着心灵轻盈活跃的起伏而变幻无穷”。因此，他要求画家在任何时候都应注意到事物的“整体和全面”，表现出“所画对象的某一部分与人们看不见的部分之间的适当对应”；他不赞成在人体素描上把匀称和比例的概念绝对化，因为“人的年龄和身分通过各种方式在破坏这些比例”，一个人的形体，“必然具备他所从事的行业的特征”，他的举止和表情，必然受他的生活状况和境遇的支配。所以一个形象刻画得是否卓越，不在于能否从中发现“极端精确的比例”，而在于从中看出“一整套互相关联的必然的畸形之处”。同样，大自然的丰富多采和变幻无穷，也要求画家十分注意色彩的变化以及“阴影和光线的真实有力的紧密配合”^①，包括考虑到光源的距离，周围物体对光线的吸收和反射，物体远近的层次等等。

和他的戏剧理论一样，狄德罗在绘画艺术中最重视的“关系”，是人们的社会关系，他之所以特别推崇格勒兹，是因为格勒兹的社会风俗画生动地表现了人们的日常生活、人情风俗，精确

① 以上引号内文字全部引自狄德罗的《画论》。

地描绘出了画中人的身分、地位、个性、心情以及彼此之间的关系，具有浓郁的生活气息。而红极一时的宫廷首席画师布歇则一再受到他的严厉批评。虽然他承认布歇技巧圆熟、笔触细腻，所绘风景青翠欲滴，但认为其整个画面虚假、造作，毫无生活气息，“谁也不知道他那些穿扮华丽的牧羊女在干些什么。……她们那种搔首弄姿、装腔作势的模样完全是从当时的交际花、妓女身上借来的。”

狄德罗努力引导绘画面向社会生活，甚至对静物画和风景画也不例外。

沙尔丹之所以极受狄德罗喜爱，重要原因之一是这位画家甚至在静物画里也表现了他的社会倾向，他所画的静物，不是雕金镂银的餐具和精美的珍馐，而是中、下等人家常见的普通食品和简朴用具，这些平淡无奇的东西，经过艺术家的处理竟能构成富有魅力的艺术天地，体现出一种朴实的生活情趣和健康的感情，从而使这些无生命的东西也变得亲切、活跃而富有生命力。狄德罗同样希望在风景画中看到与人类生活的联系。在他眼中，一幅加进了某些生活迹象的风景画，比单纯的景物画在意境上要高得多。卢腾布格在技巧方面并不比凡尔奈差，但狄德罗认为后者的作品比他的有意义。卢腾布格只知在风景中画上牧人和牲畜，凡尔奈却能用几个人物和牲畜表示出若干生活细节或故事。可是与普森相比，狄德罗认为凡尔奈又相形见绌了。因为普森的风景画甚至能把人们的处境提到哲理的高度来反映。狄德罗分析了普森的一幅以《蛇》为题的画，指出画面上的各个细节都由一种统一的思想将它们联系起来，人们可以给这幅画题上“恐惧”这样的标题，正如普森的另一幅名画《阿卡迪亚》可以题为“怜悯”。作家认为：“如果一个人想成为风景画家，就必

须学会想象出这样的场面。田园景色加上这样的虚构想象，就会和真的历史事实一样有意思，甚至还更有意思。人们在其中除了看到自然的美景外，还看到了生活中最甜蜜、或者最可怖的事物。”^①从以上论点也可以见出，狄德罗的审美趣味固然以现实主义为基础，却也不乏浪漫主义的成分。这一点在他的《沙龙随笔》中表现得尤为明显。

狄德罗不能容忍毫无意义或令人捉摸不出意义的绘画：“如果一个画家拿出来的是叫人猜不透的象征或字谜，我就要掉头不顾。”^②他更不能容忍以布歇为代表的洛可可艺术。对于布歇、博杜安等人描绘的低级趣味场面、浓妆艳抹的肉体和荒淫放荡的行为，哲学家屡屡表示深恶痛绝。他这样告诫艺术家们：“如果你们希望你们的作品传之久远，我劝你们一定要坚持选择正派的题材，一切向人们宣扬堕落的作品都是注定要短命的。……一幅画，一座雕塑，不管如何完美，怎能抵销对一个纯洁心灵的腐蚀呢？”^③

在为宫廷趣味服务的洛可可艺术充斥法国画坛的十八世纪，狄德罗勇敢无畏的批评起到了扭转风气的作用，对后一世纪绘画的发展也产生了积极的影响。

结 语

综观狄德罗的美学体系，可以看出他在文艺观上远比同时代的思想家深刻、系统而且富有远见。伏尔泰过分恪守古典主义法则，观点偏于保守；卢梭全盘否定文学艺术，态度有失

① 狄德罗：《1767年沙龙随笔》。

② 狄德罗：《画论》。

③ 狄德罗：《1767年沙龙随笔》。

偏激。狄德罗从唯物主义的认识论出发，充分肯定了文艺的认识作用和移风易俗的作用，并积极引导各种形式的艺术面向现实生活，揭示社会生活的本质，充当传播“理性”的工具。

作为资产阶级上升时期的先进思想家，狄德罗的整个世界观都体现了新兴资产阶级乐观向上的积极进取精神。这个阶级日益意识到自己力量的壮大，对前途充满胜利的信心。相信世界是可知的，相信世界可以得到改善，这就是狄德罗全部美学思想的出发点，他和其他启蒙思想家一起，勇敢地承担了解释说明世界的任务，而且从理论上解决了以艺术形式说明世界的一系列问题，也就是现实主义文艺的基本理论问题。

狄德罗的美学理论引导作家、艺术家和批评家积极地认识世界，正确地反映世界，并努力通过自己的作品改善世界；他强调美的社会内容，积极推动作家艺术家从社会生活中挖掘重大题材，关心和表现生活中的矛盾冲突和时代的风貌；在探讨艺术与自然、真实与虚构、形象思维与抽象思维、热情与理性等理论问题时，他始终坚持了唯物主义，而且其中不乏辩证的因素；他既强调反映现实又不忽略理想，既推崇理性又重视激情，他在任何时候都把思想内容放在第一位，但又绝不是忽视形式、技巧；他重视文艺的社会效果和教化作用，提倡健康朴实的艺术，反对淫靡堕落的倾向；为了使艺术表现真理和美德，狄德罗还强调了作家、艺术家的知识修养和道德修养。

从狄德罗的各项艺术主张也可看出，这是一位具有明确的阶级意识的思想家，他的全部艺术活动都围绕着一个目的，即设法战胜古典主义及一切宫廷艺术的影响，使文艺从为贵族趣味服务转移到为资产阶级服务的轨道上来。这是狄德罗的不可磨灭的历史功绩，是他的美学理论的战斗性和实践性的表现，然而

同时也决定了他关于美的一切观念都和资产者的利益和情趣联系在一起。

狄德罗所关注的社会生活，主要是当时处于平民地位的资产者的生活；他所谈到的“矛盾、冲突”和“重大题材”，大都局限于市民家庭生活的狭小范围；他所崇尚的真理和美德，难免受到资产阶级狭隘观念的束缚；他宣扬德行，所树的典范却往往是商人；他提倡高尚的情操，却不知不觉对小市民的思想感情津津乐道。他乐于从市民阶级的平庸生活中发掘诗意，并努力将这一切提到伟大史诗的高度。然而他所对象化了的美却始终未能具备他所追求的“巨大的、粗犷的气魄”。

问题在于，狄德罗尽管以他特有的热情而夸张的语言美化这些题材，却不曾站在历史的高度来处理这些题材。他所关注的情境冲突和人与人之间的利害冲突，没有紧密地与历史的进程、社会的变革交织在一起，这并不是哲学家在理论上没有达到（从理论上讲，他是不应忽略任何一方面的内在联系的），而是他的具体认识没能达到。他虽然意识到了美的社会内容，却没有把握住他那个时代的历史进程。和其他启蒙思想家一样，狄德罗的历史观仍然是唯心的；他虔诚地相信“理性”可以改善世界，并把知识的积累与传播看成社会进步的主要条件；他在政治上和伏尔泰同样寄希望于“开明君主”，认为哲学家的理性一旦与君主的权力相结合，便可以迅速改变社会的面貌；他始终认识不到人民群众才是推动社会发展的动力，也不曾预感到革命的到来。狄德罗去世后五年，轰轰烈烈的法国大革命就爆发了，而从哲学家的著作中，却看不出社会大变革前夕的动荡不宁，看不出对革命的召唤，看不出历史的发展在社会生活和每个人的家庭生活中引起的琐细或者重大的变化，他没有意识到日常的社会

生活必须和伟大的历史进程紧密联系在一起，才能获得诗所需要的宏大气魄和粗犷有力的风格。

但是，建立在唯物论基础上的狄德罗美学体系毕竟代表了近代资产阶级文艺理论中最先进、最健康、最有积极意义的一派观点，它充分体现了新兴资产阶级认识世界和改造世界的信心，丝毫没有悲观、厌世等颓废倾向。它对现实主义艺术法则的阐述，包含了许多值得我们借鉴的科学的、辩证的见解。

狄德罗属于那种思想领域的开拓者，他勤于思索，不断开垦，虽然有时候因思想过于活跃而显得不够审慎，有时因认识上的局限而未能达到更高的境界，但是他始终怀着对真理的热情不断追求，辛勤地把自己心目中的真理传播给大众。他很少想到身后的荣名，几乎不曾梦想过自己的作品能够传世。只事耕耘，不问收获；宁愿磨损，不愿锈烂，这就是他的座右铭。他到了晚年还在惋惜生命已临近终点，自己的精力却不曾用掉一半。但他能够自豪地对自己说，“人家丝毫没有盗窃我的生命，我把生命贡献出去了。”狄德罗并没有进入法兰西的“不朽者”^①的行列，但多少“不朽者”都被人们遗忘了，狄德罗却没有被遗忘。他在二百多年以前写的作品，至今并不令人感到陈腐，相反还能给人以某些启发或亲切的印象。如果说，人类有些思想成果的确能跨越时间和空间，历数百年而生命不衰，那末，狄德罗的美学思想理当列为这些珍贵成果中的一项。

艾 珉

一九八四年元月

^① “法兰西学士院”的院士被称为“不朽者”。

目次

译本序艾 珉 (1)

关于美的根源及其本质的

哲学探讨 张冠尧 桂裕芳译 (1)

关于《私生子》的谈话 张冠尧 桂裕芳译 (42)

引言 (42)

第一次谈话 (44)

第二次谈话 (58)

第三次谈话 (89)

论戏剧诗 徐继曾 陆达成译 (130)

一 戏剧的体裁 (130)

二 严肃的喜剧 (132)

三 道德剧 (138)

四 哲理剧 (139)

五 简单的和复杂的戏剧 (141)

六 趣剧 (144)

七 布局 and 对话 (145)

八 提纲 (148)

九 枝节 (153)

十 悲剧的布局 and 喜剧的布局 (155)

十一 兴趣 (170)

十二	主题的展示	(177)
十三	人物性格	(178)
十四	剧情安排和分幕	(187)
十五	幕间歇	(188)
十六	场面	(193)
十七	格调	(196)
十八	风尚	(204)
十九	布景	(209)
二十	服装	(211)
二十一	舞台提示	(213)
二十二	作家和批评家	(225)
	给黎柯博尼夫人的复信	桂裕芳译 (234)
	理查逊赞	陈占元译 (248)
	泰伦斯赞	张冠尧译 (265)
	演员奇谈	施康强译 (277)
	波旁的两朋友(节译)	许明龙译 (347)
	拉摩的侄儿(节译)	袁树仁译 (350)
	画论	徐继曾 宋国枢译 (363)
第一章	对素描的奇想	(363)
第二章	关于色彩的浅见	(370)
第三章	我此生对明暗的理解	(378)
续前章	对明暗的研究	(386)
第四章	关于表情方面众所周知或并非众所周知的 几点看法	(390)
第五章	略论构图	(404)
第六章	关于建筑学的意见	(421)
第七章	上文的推论	(429)

沙龙随笔(选译)	(433)
一七六一年沙龙随笔	张冠尧译 (433)
一七六三年沙龙随笔	张冠尧译 (439)
一七六五年沙龙随笔	施康强译 (453)
一七六七年沙龙随笔	张冠尧译 (485)
 附 天才	桂裕芳译 (541)
关于“天才”	桂裕芳译 (549)

关于美的根源及其 本质的哲学探讨*

在进行关于美的起源这一困难的研究之前，我和一切在这方面有所论述的作者一样，首先发觉的是：人们谈论最多的事物，象命运安排似的，往往是人们最不熟悉的事物；许多事物如此，美的本质也是这样。大家都在议论美：在自然界的事物中欣赏美；在艺术作品中要求美；时刻都在品评这个美，那个不美；但是如果问一问那些最高雅最有鉴赏力的人，美的根源、它的本质、它的精确概念、真正的意思、确切的涵义是什么？美是绝对的还是相对的？有没有一种永恒的、不变的、能作为起码的美的尺度和典范的美？或者美是否也是一种类似时式的东西？马上就可以看到这些人的看法是各不相同的，有的人承认自己一无所知，有的人则抱怀疑态度。为什么差不多所有人都同意世界上存在着美，其中许多人还强烈地感觉到美之所在，而知道什么是美的人又是那样少呢？^①

为了解决这些困难——如果可能的话，我们将首先阐述一

* 本文又名《论美》，系狄德罗为《百科全书》撰写的“美”的词条。于一七五二年载于《百科全书》第二卷。本文根据保尔·维尔尼埃尔编注的《狄德罗美学著作》(Garnier, 1959年版)译出。

① 这一大段话并不是文中提及的“一切的作者”说的，而是狄德罗引自笛卡儿派哲学家安德烈神甫(1675—1764)于一七四一年所写《论美》一书中的观点。

下那些对美写过卓越论著的作者的见解；然后在同一问题上提出我们的意见，最后，在这篇文章的结尾就人类的悟性以及悟性在此问题上的作用谈谈我们总的看法。

柏拉图^①曾经写过两篇有关美的对话——《斐德若》和《大希庇阿斯》；在后一篇对话里，说他在告诉我们什么是美，倒不如说他在告诉我们什么不是美；在前一篇对话里，他谈论人们对美的自然爱好比谈论美本身还要多。在《大希庇阿斯》里，柏拉图不过是要把一个自以为是的诡辩学家羞辱一番；在《斐德若》里，不过是和—个朋友在一个优美宜人的地方度过一段惬意的时刻而已。^②

圣奥古斯丁^③曾经写过一本论美的书；但这本书已经失传了。他有关这个重要题目的论述现在留下的只有散见于他的作品中的几点零星看法。通过这些看法，人们发现，一个整体的各个部分彼此之间的精确关系——这种关系使此整体成为“单一体”——在圣奥古斯丁看来就是美的显著特征。这位伟人说，如果我问一位建筑师，为什么在他房屋这一厢盖了拱廊之后，又在另一厢同样修建拱廊，那他一定会回答我说，“那是为了使建筑各部分彼此对称。”但是为什么你觉得这样的对称是必要的呢？“因为这种对称使人看了喜欢。”但你是何人，竟敢妄自断言什么事物令人愉快或使人不快？你从何得知我们喜欢对称？“我对这点是有把握的，因为这样安排的事物端正、准确、优雅；一句话，因为这样就美。”好极了；不过，请你告诉我，事物因为使人喜欢

① 柏拉图(Platon, 公元前427—347), 古希腊唯心主义哲学家, 其《文艺对话集》同样贯穿了以“理式”为中心的客观唯心主义思想。

② 这一段同样引自安德烈神甫的文章。

③ 圣奥古斯丁(Saint-Augustine, 公元前354—430), 中世纪罗马神学家。

才美,还是因为美才使人喜欢呢?“可以毫无困难地说,因为美才使人喜欢。”我的看法和你一样;但我再问你,这为什么美呢?如果我的问题使你为难的话——因为老实说,你那门艺术的大师们也很少考虑得这么多——你至少能毫无困难地同意这样说:因为你那幢房子各部分彼此相似、均衡、协调,一切都化为统一的整体,使人的理性感到满足。“我刚才说的正是这个意思。”好,不过要注意,既然一切物体都是由无数的部分组成,这无数的部分又各自由其他无限多的部分组成,物体是不可能有真正的统一性的。你在绘制建筑图时把这种统一性作为指南,把它看作是你那门艺术的不可违反的法则;为了美,你那座建筑物必须模仿这种统一性。但世界上任何事物都不能把此种统一性模仿得十全十美,因为世界上没有任何事物是地地道道的“单一体”,那么你在哪里能看到这种统一性呢?从这里又会得出怎样的结论呢?难道不应该承认在我们的精神之上存在着一种本原的、至高无上的、永恒的、完整无缺的统一性,这种统一性是美的基本准则,是你在你那门艺术的实践中所追求的?①于是,圣奥古斯丁在另一部作品中得出这样的结论:构成各种美的形式和本质的可以说就是“统一性”。*Omnis porro pulchritudinis forma, unitas est*②。

沃尔夫先生③在他的《心理学》一书中这样说道,有的事物使我们喜欢,有的使我们讨厌,这种差别成了美和丑。使我们喜

① 这一段完全是安德烈神甫文章的引语。

② 安德烈神甫这一结论源出圣奥古斯丁的一封信——《给凯勒斯蒂奴斯的第十八封信》。

③ 冉·克雷蒂安·沃尔夫男爵 (Jean-Chrétien, baron de Wolf, 1679—1754), 德国哲学家和数学家,著有《心理学》(或译《心灵论》)一书。

欢的叫做美,使我们讨厌的叫做丑。

接着,他又说,美包含在完善之中,具有这种完善的事物凭着这种完善,就可以在我们心里引起快感。

然后,他把美分成两类:真实的美和表面的美。真实的美由真实的完善产生;表面的美由表面的完善产生。

很明显,在对美的探索方面,圣奥古斯丁比这位莱布尼茨^①派哲学家走得远多了;后者似乎首先肯定,一件东西之所以美是因为它本身就美,这一点柏拉图和圣奥古斯丁早就注意到了。不错,他后来在美的概念里加进完善;但完善是什么?难道完善这个字眼比美这个词更清楚、更易理解吗?

克鲁萨^②先生说,所有自诩不简单地依照习惯和并非不假思索地说话的人,如果想深入到自己的思想深处,注意自己思想里所发生的一切,注意本身的思想方法,注意当自己喊出“这真美”这句话时自己内心的感受,他们必然会发觉,他们使用美这个字眼是想给自己解释一个客体和某些愉快的感觉或和某些赞同的想法之间的某种关系,他们一定会同意,“这真美”这句话就意味着,我看到了某种我赞成的或者我喜欢的东西。

可以看到,克鲁萨先生的这种定义并非来自美的本质,而仅仅是来自人们对美的存在所感到的效果;这种定义和沃尔夫先生的定义具有同样的缺点。克鲁萨先生也清楚地意识到了,因

① 莱布尼茨(Leibniz, 1646—1716),德国卓越的数学家和唯心主义哲学家。他力图调和科学与宗教的关系。他认为主宰天地万物、生命运动的是一些独立精神的实体——单子,最高的单子是神,神决定着单子间的和谐关系,于是他断言:“在我们这最美好的世界上,一切都趋于尽善尽美”。

② 克鲁萨(Jean Pierre de Crousaz, 1663—1750),瑞士哲学家和数学家,曾在洛桑教授哲学和数学。一七二四年去荷兰执教。著有《论美》,一七一四年在阿姆斯特丹出版。

此，他接着规定了美的特征：一共有五个，就是多样化、统一、规则、秩序、比例。

由此可以得出结论，要么是圣奥古斯丁的定义不完全，要么就是克鲁萨先生的定义太繁琐。如果“统一”的概念不包括“多样化”、“规则”、“秩序”和“比例”的概念，如果这些性质对美来说是主要的，圣奥古斯丁就不应把它们略而不提；如果“统一”的概念已经包含这些性质，克鲁萨先生就不应该把它们加进去。

克鲁萨先生并没有说明他所指的“多样化”是什么；他似乎把“统一”理解为趋向于同一目标的所有各个部分的关系；他认为“规则”就是各部分之间的相似的位置；他用“条理”来标志各部分由此及彼所必须注意的某种递降层次；他给予“比例”以这样的定义，即每一部分中的“统一”加上“多样化”、“规则”和“秩序”。

我丝毫不想以美的这种定义中所包含的模糊不清的东西来抨击这种定义；我只是想在这里指出，这种定义是有特殊性的，它只适用于建筑，或者至多只适用于其他种类的大的整体，适用于洋洋洒洒的雄辩文章和戏剧等等，但并不适用于一个字、一种思想或物体的一部分。

格拉斯哥大学著名的伦理学教授哈奇生先生创立了一种独特的学说^①。这种学说可归结为：我们不应该问：“美是什么？”正如我们不该问：“可见性是什么？”人们把“可见性”理解为用肉眼可以看见的东西；哈奇生先生把美理解为可以用人的美的内

① 哈奇生(Francis Hutcheson, 1694—1747)，英国哲学家。新柏拉图主义者夏夫兹博里(Shaftesbury, 1671—1713)的门生。著有《关于美和道德概念的本原的探索》(1725)和《关于感情的本质和行为》(1728)，颇负盛名。以下有关《探索》的引文均根据一七三八年在伦敦印行的版本。

在感官感觉到的东西。他所说的美的内在感官是我们辨别美好事物的能力，就如同视觉是我们能够藉以接受颜色概念和形体概念的能力一样。这位作者和他的信徒们想尽办法企图指出这第六种感觉的现实性和必要性；下面就是他们的论点：

第一，他们说，在愉快和不快这两种感觉里，我们的心灵是被动的。事物并不恰恰象我们所希望的那样使我们激动：有的事物必然给予我们心灵以愉快的印象；有的又必然会使我们不快；我们意志的全部力量只能是追求第一类事物而躲避第二类事物。使我们喜欢这种事物，讨厌那种事物的，是我们天生的素质，这种素质有时候是因人而异的。

第二，世界上也许不存在这样一种事物，它使我们的心灵激动，而不使之或多或少产生愉快或不快的感觉。一个图形、一座建筑物或者一幅画、一部音乐作品、一个行动、一种感情、一种性格、一种表情、一篇演说，所有这些事物都会在某种程度上给予我们愉快或不快的印象。我们会感到，由于我们对当时呈现在我们脑际的那种概念及其一切情况的潜思默想，愉快或者不快的感觉就会油然而生。这种印象一定会产生，虽然在某些这样的概念里并没有任何人们通常称之为感觉的成分。在那些来自感官的感觉里，随之而来的愉快与不快之感的产生是由于人们注意到对象的井然有序或杂乱无章、规则或缺乏对称、有所模仿或形状怪异，而不是孤立地观察颜色、声音、广狭而得出的简单概念。

第三，哈奇生先生说道，这一点肯定了之后，我把人心中这些决定一个人在观察某些形状和考虑某些概念的时候对这些形状和概念产生快感或恶感的因素称之为内在感官。同时，为了区别这种内在感官和那些也称作内在感官的肉体官能，我把

能从整齐、条理以及和谐里识别美的那种官能称为美的内在感官；把能赞许有理性和有品德的行动者的感情、行动和性格的官能称为善的内在感官。

第四，既然除白痴以外，在所有人身上都可以发现心灵中有这种决定一个人在观察某些形状和考虑某些概念的时候对这些形状和概念产生快感或恶感的因素；那么不必再去探索美到底是什么，人身上总有一种具有感美效能的先天的官能，他们总会一致地在形体中发现美，就如同在靠近烈火时会感到灼痛，在饥肠辘辘时感到进食愉快（虽然他们有各式各样的口味）一样的普遍。

第五，我们一生下来，我们的外部感官就开始起作用，把对可感觉的对象的感觉传达给我们；大概就是这个原因使我们确信这些外部感官是先天的。但我称之为内在感官或美的和善的感官的对象并不那么早就呈现在我们的脑海中。要经过一定时候小孩子才会对比例、相似、对称以及感情和性格等进行思考，或至少是表现出思考的迹象；他们要稍迟一些才会认识那些能引起兴趣和内心厌恶之感的東西；正因如此，人们才推测那些我称之为美和善的内在感官的官能纯粹是来自训练和教育。但不管人们对德行和美有什么样的概念，一件有品德的或善的事物很自然地会引起赞同和快感，就如同肴饌自然是我们食欲的对象一样。前一类事物呈现的迟早又有什么关系呢？如果我们的感官只能是逐渐地发展的话，难道这些感官因此就不成其为感官和官能了吗？如果要经过一定的时间、一定的训练才能察觉肉眼能看见的事物的颜色和形体，如果在我们所有人当中没有两个人以同样的方式去察觉这些事物的颜色和形状，难道我们就认为这些可见的事物其实并没有颜色和形体吗？

第六，所谓感觉是指外界事物的存在和它们给予我们各种器官的印象在我们心灵里激发起的感受。当两种感觉彼此完全不同、唯一共同点只是属名都叫做感觉的时候，我们藉以接受此等不同感觉的官能就叫做不同的感官。比方视觉和听觉。视觉是指给予我们各种颜色概念的官能，听觉指给予我们各种声音概念的官能；但是，不管各种声音彼此如何不相同，各种颜色彼此如何有异，所有的颜色都和同一种感官有关，所有的声音也都同属于另一种感官的范畴；似乎我们每一种感官都各有自己的器官。那么，如果你把上述看法应用于善和美，你就会看到，情形完全一样。

第七，主张内在感官说的人把美理解为某种事物在我们内心形成的概念，把美的内在感官理解为我们接受这种概念的官能；他们观察到禽兽也有类似我们外部感官的官能，甚至这种官能比我们的更胜一筹；但是没有任何迹象能说明，禽兽具有这里所说的那种内在感官。他们又说，因此，一个生物尽可以具有和我们的感受完全一样的外部感觉，但它不会注意事物的相似和彼此的关系；即使能辨别这种关系，也不会感到多大的愉快。再说，形象、形式等概念本身和快感是有区别的。在没有考虑到比例，也看不到比例的地方，可能存在快感；有时尽管非常注意秩序和比例，快感却可能不产生。我们应该把在我们身上起作用而我们又不知道其所以然的这种官能称做什么呢？——内在感官。

第八，内在感官的命名基于它所指的官能与其他官能的关系。这种关系主要在于内在感官使我们感受到的快感有异于对本原的认识。对本原的认识可以增加或者减少快感；但此种认识并不是快感，也不是产生快感的原因。这种感官自有必然

的快感；因为不管我们如何企图作出别样的判断，一件事物的美与丑对我们来说终归是不变的。一件使人讨厌的事物即使对人有用，我们也不会觉得它因而就美；一件美的事物，即使有害，我们也不会觉得它丑。即使你答应把世界上的一切都给我们作为酬报，再加上最可怕的恫吓，企图迫使我们把丑看作美，把美看作丑，你也不能改变我们的感觉和内在感官的判断：我们的嘴可以按你的意愿作出褒贬，但内在感官却是购买不了的。

第九，这一派学者接着又说，由此可见，似乎某些事物本身就是美所引起的快感的直接原因，似乎我们具有一种专门品尝此种快感的感官；似乎这种快感是属于个人性质的，似乎它和利益毫无共同之处。的确，弃实用而选择美的例子不是比比皆是么？这种慷慨的偏好在最受人轻视的人中间不也是屡见不鲜的么？一个正直的匠人宁愿满足自己制作精心杰作的癖好，那怕这个杰作使他破产，也不愿制作一件能使他牟利的次品。

第十，如果人们在考虑实用的时候不掺杂某种特殊的感情，某种不同于悟性与意志的官能的微妙作用，那么可以说，人们赏识一幢房子只是因为它有实用价值、赏识一座花园只是因为花园的土地肥沃、赏识一种服装只是因为它穿起来舒服。但是甚至连小孩子和野蛮人也不会这样狭隘地去欣赏事物的。你如果任其自然，内在感官就会行使它的权力：可能它会把目标搞错，但快感并不会因而不真实。一种严峻的，敌视华丽的哲学可以摧毁塑像、掀倒碑柱、化宫殿为陋室、变花园为丛林；但它不会因此而感觉不到这些事物的真正的美；内在感官一定会反抗它；因而它所能自夸的只是它的勇敢而已。

哈奇生和他的信徒们就这样竭力想说明美的内在感官的必要性；但是结果他们只是指出了在美所给予我们的快感中存在

着某种隐秘和不可捉摸的东西；指出了这种快感似乎与人们对于关系和感觉的认识毫不相干，在快感中丝毫没有实用的念头，这种快感能激动人们的心，使人不为威逼利诱所动摇。

此外，这些哲学家在有形之物中又区别出绝对的美和相对的美。他们并不认为绝对的美是事物固有的性质，它使事物因本身的存在就具有美，而与看到事物和判断事物的心灵毫无关系。根据他们的说法，美这个词就如同其他表示感觉观念的名词一样，指的是精神的感觉，有如冷、热、甜、苦是我们心灵的感觉，虽然在引起这些感觉的对象中毫无与此等感觉相似的成分，尽管一般人的偏见不同意这种看法。这些哲学家们说道，如果一个人的头脑里不具有美的感官来识别事物的美，那么，事物又怎能称得上是美呢？就这样，他们把绝对的美仅仅理解为他们承认存在于某些事物中的那种美，而并不把事物和任何外物作比较，即使这些事物就是那外物的仿制品或复制品。他们说，这就是我们在自然物，在某些人为的形式，以及在各种形、体和面上所看到的美。至于相对的美，他们理解为人们在一般被认为是某些其他事物的仿制品和影象的事物中所看到的那种美。因此，他们这种区分所根据的，与其说是事物，不如说是美在我们心里引起的快感的各种源泉；因为，可以这样说，在绝对的美中常常包含相对的美，而在相对的美中也常常包含绝对的美。

论哈奇生及其信徒们所谓的绝对的美

哈奇生及其信徒们说道，我们已经使人们意识到一种特殊感官的必要性，这种感官通过快感使我们感到美的存在。现在就让我们来看看，为了打动这种感官，一件事物应该具有什么样

的性质。他们接着又说，不要忘记，这里所谈的性质只是对人而言；因为一定有许多事物能使人产生美的印象，但却不为其他动物所喜欢。这些动物的感官与器官和我们的感官与器官构造不同，如果让它们去作美的裁判者，它们一定会把美的概念加于完全不同的形象。熊可以觉得自己的洞穴很舒适，但既不觉得它美，也不觉得它丑；如果熊有美的内在感官，也许它会把洞穴看作是一个美妙的幽居之所呢。顺便还应该注意，如果有一种很不幸的生物，那就是这样一种生物，它具有美的内在感官，却又只在对自己有害的事物中才发现有美的存在。在这方面上天为我们作了很好的安排，一件真正美的东西通常也是好的东西。

为了找出人对美的概念产生的一般原因，哈奇生的信徒们研究了最简单的物体，比方图形：他们觉得，在各种图形中，那些给予我们的感官以多样化中寓有一致性感觉的，我们称之为美；他们肯定，一个等边三角形不如一个四方形美，一个五边形不如一个六边形美，如此类推。因为一致性的程度相同的物体，如果越多样化就越美；而拥有越多的可资比较的边，也就越多样化。他们说，真的，如果把边的数目大大增加，我们就会逐渐看不到它们彼此间的关系以及它们和半径的关系；由此可以得出结论，这些图形的美并不总是因边数的增加而增加。他们向自己提出了这个异议，但并不设法加以解答。他们只注意到七边形和其他奇数多边形的各边缺乏平行，因而减少了图形的美；但他们仍坚持说，在一切条件都相等的情况下，一个正二十边形就比一个只有十二边的正多边形美；十二边形又比八边形美；八边形又比正方形美。他们对面和体都作了如是的推论。他们觉得在一切正多面体中，面数最多的最美，这些多面体的美随着边数的递减而递减，至三棱锥体最不美。

可是，根据他们的看法，如果说在一致程度相同的物体中，最多样化的最美，那么，反过来，在多样性相同的物体中，最美的就是最一致的物体了：因此，等边三角形，甚至等腰三角形比不等边三角形美；正方形比斜方形或菱形美。他们对正多面体以及一般的、形状多少有些一致性的体，如圆柱体、三棱柱体和矩形方柱体等也作了同样的推论；应该同意他们这种看法，即这些立体比那些粗糙的、既看不出一致性，也看不到对称和统一性的图形看起来一定更为悦目。

为了找出一致和多样化之间的关系复合比例，他们把圆形、球形与椭圆形及偏心的扁球形作了比较；他们说，前两种形体的完美的一致性为后两种形体的多样化程度所抵消，因而它们的美差不多是相等的。

据他们看来，自然物中的美也具有同样的基础。他们说，无论你仰观天体的形状、外貌和它们的运行；或者俯览大地，细察覆盖大地的植物和花卉的颜色、动物界的结构、它们的种属、活动、它们身体各部分的比例、它们身体的构造和它们与适生条件的关系；或者你凌空而飞，详察鸟雀和陨星；或者你纵身入水，比较各种游鱼，你到处都会看到多样化中寓有一致；你到处都会看见在同样美的物体中，这两种性质互相抵消，你会看见在美的程度不等的物体中，两种性质的复合比例不相等；总之，如果还允许我用几何学的语言，你就会看到在地层内部、海洋深处、大气之上、在整个自然界以及自然界的每一部分，多样化中寓有一致，美总决定于此二者的复合比例。

他们接着又谈到各种艺术的美，象建筑、机械工艺、天然的和声等，它们的产品不能被看作是一种真正的摹仿；哈奇生和他的信徒们竭力把这些也归于他们的法则——多样化中寓有一

致——支配之下；如果证据不灵，那并非例子列举得不够多；他们所举的例子从宏伟的宫殿直到最矮小的房舍，从最珍贵的作品直到最微贱的作品，指出哪里缺乏一致性，那里便出现偏颇，哪里缺乏多样化，那里就索然寡味。

但是有一类物体和上述的极不相同，这类物体使哈奇生的信徒们非常为难；因为多样化中寓有一致这条规律不能应用于这类物体，但人们在这类物体中却又看到了美的存在，这就是抽象真理和普遍真理的证明。如果一条定理包含无限多的特殊真理，而这些真理不过是这条定理的发展，那么，这条定理老实说不过是一个公理的引申罢了，从这个公理又可以得出许许多多的其他定理；但人们说：这真是一条好定理，而不说：这真是一条好公理。

我们以后再谈如何利用其他原则来解决这个难题。现在让我们先研究一下相对的美，即根据哈奇生和他的信徒们的原则，人们在一个被认为是另一实物的仿制品的物体中所看到的美。

哈奇生的学说的这一部分毫无特殊之处。据这种学说的创始人和其他所有人看来，这种美只能是原物与仿制品之间的符合。

由此可以得出结论，要有相对美并不需要原物中非存在着美不可。森林、山岳、深谷、乱石、老人的皱纹、死人的苍白、疾病留下的痕迹等，出现在图画中能使人喜欢；出现在诗歌中也会使人喜欢；亚理斯多德^①所说的道德的性格丝毫不是一个品德高

① 亚理斯多德(Aristote, 公元前 384—322)，古希腊哲学家，柏拉图的弟子，但他既继承师说又批判师说，在由唯心主义向唯物主义的转变过程中迈进了一大步。他的《诗学》和《修辞学》是西方最早的具有科学系统性的美学著作。

洁的人的性格；而人们对 *fabula bene morata*^① 的理解，不是别的，只是一部情节、感情和言语都和或好或坏的人物性格相吻合的史诗或诗剧罢了。

可是我们也不能否认，一个多少有点绝对美的物体的画像一般说来会比一个毫无这种美的物体的画像更令人喜欢。这条法则所可能有的、唯一的例外就是这样一种情况：当画像符合观赏者的心理状态，因而挽回了画家在绘画时使原物的绝对美所遭受的那些损失的时候，画像就会使人更感兴趣；这种由缺陷而产生的兴趣就是人们不愿意史诗或英雄叙事诗里的英雄被描写为毫无缺点的完人的原因。

诗歌和雄辩文章的其他的美大部分也遵循相对美的法则。和原物的符合使一切对比、譬喻和寓意都变得美了，即使这些对比、譬喻和寓意所说明的那些原物里并没有任何绝对美。

哈奇生强调我们喜欢对比的倾向。根据他的看法，这种倾向的根源如下：七情六欲使动物身上发生的动作，几乎总是类似我们身上发生的动作；自然界非生物的体态往往和处于某种心理状态中的人体的姿态很相象。我们现在正分析其学说的这位哲学家接着又说道：不必讲更多的道理，仅此就足以使狮子成为愤怒的象征；使老虎成为残暴的代号；使孤高挺拔、直插云表的橡树成为果敢的标志；使大海的波涛澎湃成为怒火的写照；使经不起几滴雨点便嗒然低头的软弱的罌粟花枝成为一个奄奄待毙的人的形象。

这就是哈奇生的那种显然奇怪有余而根据不足的学说。但我们应该向读者推荐他的著作，尤其是他的原著^②，因为其中有

① 拉丁文：有趣的长篇故事。

② 哈奇生的原著是用英文写的，法文有艾杜斯(Eidous)的译本。

大量对如何在美术实践中达到完美境界的手段的精辟见解。现在，我们来阐述一下耶稣会神甫安德烈的看法。他在《论美》这篇文章里提出的学说是我所知道的最缜密、最广泛和最有连贯性的学说。我敢保证他这篇文章在其同类文章中所占的地位，有如《论美术的唯一原则》^①在其同性质文章中的地位。这两部好作品，可惜缺一章，否则就是最佳之作了；因此，两位作者故意删去这一章就更使人遗憾。修道院院长巴特先生提出了美术摹仿美丽的自然的一切原则；但是他丝毫没有告诉我们什么是美丽的自然。安德烈神甫非常敏锐地和饱含哲理地把一般的美分成各种类别，给各类都下了确切的定义；但在他的著作中任何地方都找不到整个大类的定义，即一般的美的定义，要不就是象圣奥古斯丁一样把这个包括在统一性之内了。他不断谈到条理、比例、和谐等等，可是对这些概念的起源却又只字不提。

安德烈神甫区别出属于纯精神范畴的一般概念，这些概念给予我们美的永恒法则；区别出心灵的自然判断，在这些判断里，感情和纯精神概念混在一起，但并不损害纯精神概念；他还区别出教育和风俗习惯所带来的成见，这些成见有时似乎把精神范畴的一般概念和心灵的自然判断全都推翻。他把全书分为四章。第一章论肉眼能见的美；第二章论道德美；第三章论精神产品中的美；第四章论音乐美。

他对上述的每一项都提出三个问题：他说在这几项里都能找到一种绝对的、不以任何人的意旨甚至也不以神的意旨为转移的本质美；一种依靠造物者的意旨，但并不以我们的意见、口味为转移的自然美；还有一种多少依赖永恒法则而又带点主观

^① 指一七四六年在巴黎出版的修道院院长巴特的著作。

臆断的人工美。

他说本质美包括一般的规则、秩序、比例、对称；自然美包括在自然物本身所看到的规则、秩序、比例和对称；人工美包括在我们的机械工艺制品、装饰、房屋和园林中所看到的规则、秩序、对称和比例。他发现在最后一种美中混和着绝对和主观臆断的成分。譬如在建筑方面，他就看见有两类规则，第一类规则来自不以我们的意志为转移的概念，即本原的、本质的美的概念，这类规则要求建筑物柱子垂直、楼层平行、各部对称、图样洒脱、美观、整座建筑物又必须给人以统一之感。另一类规则是同时代的建筑大师根据特别的观察制订的，他们以此规定了五种类型建筑中各部分的比例：这类规则规定，托斯卡纳式建筑的柱子高度定为底部直径的七倍；多利安式为八倍，爱奥尼亚式为九倍，考林辛式为十倍，混合式也是十倍；规定柱子从底部至柱身三分之一的地方稍稍隆起，其余三分之二的柱身从柱头下面起逐渐减少，柱与柱间的距离最多为八摩杜尔^①，最少为三摩杜尔；规定大门、穹、门、窗的高度为宽度的两倍。因为这类规则根据的只是肉眼所观察到的东西和一些不大明确的范例，所以总是不太精确，并不是非要遵循不可。所以我们不时会看到建筑大师们超越这些规则，他们根据情况或增或减，或想出新的规则。

因此艺术产品中有本质美、人类创造美和体系美：本质美在于秩序；人类创造美在于艺术家依赖而又灵活地运用法则，或者说得清楚一点，就是在于对某种秩序的选择；体系美产生于观察，即使在最有才能的艺术家之间，体系美也各有不同，但永远

^① 摩杜尔 (module)，建筑尺码单位，相当于柱身底部的半径。

也不会损害本质美，因为后者是永远也不应该逾越的界线。Hic murus aheneus esto^①，如果说有时候大师们天才横溢，越过了这条界线，那是因为他们罕见的场合里预见到这种逾越非但不会使美减少，相反地会使美增加。尽管如此，他们还是犯了可以受到责备的错误。

根据同一作者的看法，主观臆断的美又可细分为天才美、情趣美、纯偏好美：天才美基于对本质美的认识，给了我们不能违犯的规则；情趣美基于对自然物和艺术大师们作品的认识，在应用和使用本质美时起指导作用；偏好美没有任何依据，哪里也不应该允许其存在。

卢克莱茨^②和皮罗派的学说^③在安德烈神甫的学说里占有什么地位？留给主观臆断的又有什么？几乎什么也没有；因此，他对那些认为美来自教育和成见的人所提相反意见的全部回答，仅仅是把他们的错误根源论述了一番。他说，以下就是他们的推理：他们曾经在最好的作品里找寻偏好美的例子，他们毫不费事地找到了，并且轻而易举地证明，在这些例子中所观察到的美是属于偏好性质的；他们举了情趣美的例子，他们也很好地证明了，在这种美中也有主观臆断的成分；他们既不继续深入一步，也没发觉所举的例子并不完备就下结论说，人们所谓的美都是主观臆断和出于偏好。但我们很容易就明白他们这个结论只是对人工美的第三部分才算正确，他们的推理既不影响这种美

① 拉丁文：这堵墙是不可逾越的。

② 卢克莱修(Lucrèce, 约公元前98—55)，拉丁诗人，哲学家，伊壁鸠鲁主义的拥护者，著有长诗《物性论》。

③ 皮罗(Pyrrhon)，公元前四世纪的希腊哲学家，怀疑论者。认为宇宙中一切有机物都在不断变化更新，人只能认识其表象，不能认识其本质。人的思想充满矛盾和错误，感官所感均为幻觉，永远不能达到真理。

的其他两部分,也不影响自然美和本质美。

安德烈神甫接着把他的原则运用到道德、精神产品和音乐上面;他证明,在这三类美的对象中有一种绝对的,不以任何人的意旨为转移,甚至也不以神的意旨为转移的本质美,它使一个事物成为统一的东西;还有一种自然美,为造物者的意旨所统辖,但不依赖我们的意旨;还有一种主观臆断的美,依赖我们的意旨,但并不损害本质美。

道德、精神产品和音乐中的本质美建立在秩序、规则、比例、准确、端正、协调之上。在一件善行,一出好戏,一曲好的音乐协奏里都可以看到这些优点,它们使道德的、智慧的和音乐的产品成为统一的东西。

从道德上来说,自然美不是别的,正是我们在行为中所保持的本质美,这种行为与我们在自然界生物中的地位有关;在精神产品里,不外乎是摹仿和忠实地描绘自然界的各类事物;在和声学方面,不外是遵从能发声的物体,它们的音响和人耳结构本身所具有的自然法则。

人工美从习俗上来说,就是符合所属民族的习惯和本国人的天性,恪守他们的法律;在精神产品里就是遵守说话的规则,掌握语言,追随占统治地位的风尚;在音乐上,就是适当地加入不协和音,使作品符合大众承认的音律和音程。

因此,据安德烈神甫看来,任何地方也不象宇宙那样洋溢着如此充沛的本质美和真理;任何地方也不如基督教哲学具有那么充沛的道德美;任何地方也不象一出有音乐伴奏、有布景衬托的悲剧那样具有那么充沛的精神美。

曾经写过《论功与德》一书的作者^①摈弃关于美的这种种区

^① 指修道院长巴特。

分。他和其他许多人一样，认为世界上只有一种美，它的基础是实用；因此，凡是安排得最能产生人们所期望的效果的东西就最美。如果你问他什么是美男子，他会回答你说，美男子就是这么一个人，他的四肢非常匀称，配合起来最有利于完成人的动物职能^①。他接着又说道：男人、女人、马、和其他动物在自然界中都占有地位。但是，在自然界中，地位决定要完成的义务；义务又决定身体结构，而身体结构的完善程度和美的多寡又根据动物为完成其职能在这方面所获得的有利条件的多寡而定。但这种条件并非主观臆断，因此，构成这种条件的体型和依存于这种体型的美也不是主观臆断的。往下他又谈到最普通的事物，谈到椅子、桌子、门户等，他企图证明这些物体的形状越是适合人们给它们指出的用途，就越使我们喜欢；他说道，我们的时式经常花样翻新，换言之，对于物体的形状，我们的口味经常改变，那是因为很难碰到最完美的适用的东西；因为世界上存在着一种最高度的适用，任何最精密的天然或人为的几何学也测不出来，我们绕着它团团转；我们接近它、越过它的时候，我们能够很清楚地感觉到，但我们永远也没有把握是否已经达到这种最高度的适用。因此，形式就永远不断在革新；我们不是抛弃原有形式采纳另外一些形式，就是围绕我们所保留的形式争论不休。再说，这一点并不是在任何地方都出现在同一处；在千百种情况中，这个最高度的适用的范围有的广些，有的窄些；只消举几个例子就可以阐明他的想法。他又说，人不可能都有同样的注意力，同样的智力；有的耐性大，有的耐性小，有的教养好些，有的教养差些等等。这种差别会造成什么呢？那就是由学者院士组

^① 见《论功与德》第1卷第2部第3节。

成的观众会觉得《赫拉克利乌斯》^①的情节妙不可言，而人民群众则会认为这个剧的情节杂乱无章；有的人把喜剧的长度限定为三幕，有的人则认为可以拉长到七幕等，如此类推。不管这个学说阐述得如何合情合理，我还是不能接受。

我同意作者这种说法，即在我们一切判断里都含有对我们本身微妙的一瞥、一种觉察不出的自省。在千百个场合里，我们以为使我们喜欢的只是美的形式，而美的形式也的确是我们欣赏的主要原因，但并非唯一的原因；我同意说这种欣赏并不常常象我们所想象的那样纯洁，但是，不管我们以前曾经如何赞成上述作者的意见，既然一个事实就可以推翻他的学说，我们也就只好抛弃他的学说；下面就是我们的理由：

人人都有过这样的体验，即我们的注意力主要是放在物体各部分的相似性之上，即使这种相似对实用毫无补益：只要椅子的四条腿长短相等，坚固耐用，至于形状是否一样，那又有什么要紧呢？椅子的腿，形状可以彼此不同，这并不影响其用处，一条腿可以是直的，另外一条可以象母鹿的腿，一条可以往外弯，另一条可以往里拐。如果把一扇门造成棺材式样，看起来也许比任何已经采用的门的式样更适应人的形状。在建筑里，摹仿自然和自然物有什么用处呢？在只需支上根木柱或放个石墩的地方修一根大圆柱而且装上花饰，这样做用意何在呢？柱上雕些人像又何必呢？难道是这根柱子被派定司人的职务？或者，难道有过一个人被派定在前厅的一角起柱子的作用？为什么要在柱檐上仿制自然物呢？仿制时合不合比例又有什么要紧呢？如果实用是美的唯一基础，那么，一切的浮雕、暗纹、花瓶，

① 《赫拉克利乌斯》(Heraclius)，高乃依于一六四七年写的悲剧，描写东罗马帝国皇帝赫拉克利乌斯的故事，情节十分复杂。

总之，所有的装饰都变得是可笑而多余的了。

但是，在以使人喜欢为唯一目标的事物中可以看到对摹仿的爱好。我们常常会欣赏某些形状，但并不是出于实用的观点去欣赏。一匹马的主人可能只是在把马的形状和他想要马干的活作比较时才觉得马是美的，一个普通过路人（不是马的主人）就不会这样做。总之，每天人们都在花卉树木和其他千百种我们并不认识其用途的自然物中看到美。

我知道我刚才为了驳斥这种学说而提出的疑难没有一个是不能解答的；但我想即使能够解答，答案尽管很巧妙，恐怕归根结底是站不住脚的。

从上述可见，柏拉图主要是企图使他的同胞们不受诡辩学家所骗，而不是热衷于把真理传授给他的弟子。他的著作的每一行里都给我们举出美的例子，给我们明确地指出什么不是美，但丝毫没告诉我们美是什么。

圣奥古斯丁把一切美都归结为统一，或整体中各部分之间的精确比例，或当作整体来说的那一部分中各部分之间的精确比例，并以此类推，以至于无穷；在我看来与其说这构成美的本质，毋宁说是构成完善的本质。

沃尔夫先生把美和由美引起的快感以及完善混淆了。尽管有些事物本身不美但能给人以快感，有些虽然美却不能给人快感；尽管任何事物都有臻于完善的可能，有的事物连一点点美也不可能具有；就嗅觉和味觉这两种感官来说，它们的所有对象便都是这样的。

克鲁萨先生在给美的定义添加诸多内容的时候并没有发觉，越是增加美的特性，就越把美特殊化了。也没有发觉这样一个事实：虽然他的本意是论述一般的美，但他一开始就定出一个

概念，这个概念只能适用于有数的几种特殊的美。

哈奇生给自己定下两个目标，第一是解释我们在面对美时内心所感到的快感的根源；第二是探讨能使我们内心体验到这种个人快感，因而在我们眼里也显得美的事物所应该具有的品质。哈奇生并没怎么证明他的第六感官的现实性，倒是更多地使我们感到了不求助于他所谓的第六感官就难以说明美所引起的快感的根源；可见他那个多样化中寓有一致性的原则并不是一个普遍原则；他把这个原则运用到几何图形上，他的这种运用，巧妙的成分比真实的成分要来得多；还有，这个原则一点也不适用于另一类型的美，即抽象真理和普遍真理所证明的美。

《论功与德》一书中所提出的学说把实用当成是美的唯一的基础，那就比上述任何一种学说更蹩脚了。

总之，耶稣会教士安德烈·神甫——即《论美》一书的作者——是直到目前为止对这个问题研究得最深入的人了。他对这个问题的范围和困难认识得最清楚，提出的原则最真实，最稳妥，因此，他的著作也就最值得一读。

他的著作唯一令人感到不足之处也许就是没有论述我们内心对比例、秩序和对称的概念的根源；因为，从他谈到这些概念时所用的崇高语调看来，人们看不出他认为这些概念是后天获得的，人为的，还是先天具有的；不过，应该替他辩解一句，他那部著作演说味道远较论理味道浓厚，因此就使他离开了我们在下面要讨论的那个问题。

我们感觉和思维的机能是与生俱来的，思维机能的第一步在于对感觉进行考察，加以联系、比较、组合，看到其相互之间的协调和不协调的关系等等。我们有与生俱来的需要，这些需要

迫使我们求助于各种不同的手段，我们往往根据我们所期待于这些手段的效果以及它们所产生的效果而认为其中有好的，坏的，迅速的，简便的，完整的，不完整的，等等。这些手段大部分是工具，机器或诸如此类的发明，但是任何机器都需要组合，需要把致力于同一目的的各部分加以安排，如此等等。这就是我们的需要和我们的机能的最直接的运用，而自我们出生，它们便共同向我们提供关于秩序，配合，对称，结构，比例，统一的概念；所有这些概念都来自感官，是人为的；于是我们从大量配合得当的，匀称的，组合的，对称的，人为的和自然的物体的概念过渡到关于比例失调，秩序紊乱和杂乱无章的反面的抽象概念。

这些概念，与其他一切概念一样，建筑于经验之上；我们也是通过感官而获得这些概念的。即使没有上帝，我们也同样会有这些概念；它们存在于我们心中远远地先于上帝存在的概念，它们与长、宽、深、量、数的概念同样实在，同样清晰，同样明确，同样真实。它们来源于我们的需要以及我们机能的运用，因此，即使地球上有一个民族，在它的语言中没有这些概念的名称，这些概念并不因此就不存在于人们的头脑中，只是范围有广有狭，程度有深有浅，所依据的经验和应用的对象有多有少，而这正是民族与民族之间，同一民族的个人与个人之间可能具有的全部差异。不管人们用什么崇高的字眼来称呼这些关于秩序、比例、关系、和谐的抽象概念——人们愿意的话，也可称之为永恒的、本原的、至高无上的、美的基本法则，这些概念总是通过我们的感官进入我们的悟性，正如那些最卑微的概念一样；并且它们只是我们头脑中的抽象物而已。

我们运用智力机能，我们必需通过发明和机器等等来满足我们的需要，这两者一旦在我们的悟性中勾画出关于秩序、关

系、比例、联系、安排、对称的概念，我们便发现自己被大量物体所包围，而在这些物体中，同样的概念可以说是无限地重复着。我们在宇宙中每走一步就有某个产品来唤起这些概念；这些概念每时每刻，从四面八方进入我们的心灵；在我们身上所发生的一切，存在于我们身外的一切，已往世纪所遗留下来的一切，我们同时代人的技巧、思考、发明，在我们眼前所显示的一切，都不断向我们灌输关于秩序、关系、安排、对称、合适、不合适等等概念；也许除了存在这个概念以外，任何别的概念都未能如上述概念那样为人们所熟悉。

不论是绝对美，相对美，普遍美，还是特殊美，如果美的概念只包含秩序、关系、比例、安排、对称、合适、不合适等概念，而这些概念又只是由存在、数、长、宽、深，以及其他无数不引起非议的概念派生出来的话，那么，我看人们似乎可以将前面那些概念当作美的定义，而不会被指责为从字眼到字眼，在恶性循环里转圈了。

美是我们对无数物体所应用的字眼，不论这些物体之间有多少差别，因此要么是我们错用了美这个字眼，要么是这一切物体都具有一种以美为其标记的品质。

这个品质不可能是构成物体独特的差异的那一类品质，否则，要么只有一个物体是美的，要么至多只有一类物体是美的。

在我们称之为美的一切物体所共有的品质中，我们将选择哪个品质来说明以美为其标记的东西呢？哪个品质？很明显，我以为只能是这样一个品质：它存在，一切物体就美，它常在或不常在——如果它有可能这样的话，物体就美得多些或少些，它不在，物体便不再美了；它改变性质，美也随之改变类别；与它相反的品质会使最美的东西变得讨厌和丑陋，总而言之，是这样一

个品质，美因它而产生，而增长，而千变万化，而衰退，而消失。然而，只有关系这个概念才能产生这样的效果。

因此，我把凡是本身含有某种因素，能够在我的悟性中唤起“关系”这个概念的，叫作外在于我的美；凡是唤起这个概念的一切，我称之为关系到我的美。^①

我说“一切”，其实我排除那些与味觉和嗅觉有关的品质；尽管这些品质也能在我们心中唤起关系的概念，但是当人们仅仅从这些品质出发来考虑它们所依附的物体时，人们是决不把把这些物体叫作美的。我们说“佳肴”，“香气”，而不说“美肴”，“美气”。而当我们说：“多美的一条比目鱼”，“多美的一朵玫瑰花”的时候，我们在玫瑰花和比目鱼身上所着眼的，不是与味觉和嗅觉有关的品质，而是其他品质。

我说凡其本身含有某种因素能够在我的悟性中唤起“关系”这个概念的一切，或：唤起这个概念的一切，这是因为，必须把物体所具有的形式和我对它们所抱有的概念这两者很好地加以区别。我的悟性不往物体里加进任何东西，也不从它那里取走任何东西。不论我想到还是没想到卢浮宫的门面，其一切组成部分依然具有原来的这种或那种形状，其各部分之间依然是原有的这种或那种安排；不管有人还是没有，它并不因此而减其美，但这只是对可能存在的、其身心构造一如我们的生物而言，因为，对别的生物来说，它可能既不美也不丑，或者甚至是丑的。由此得出结论，虽然没有绝对美，但从我们的角度来看，存在着两种美，真实的美和见到的美。

当我说：凡在我们心中唤起“关系”这个概念的一切，我的意

① 两个定义的区别是：前者是能够唤起，指客观存在的美；后者是（已经）唤起，则成为“关系到我的美”，即已经被感觉到的美。

思并不是说，要把一个物体叫作美的，就必须鉴别在这物体中占主导地位的是哪一种关系；我不要求一个人在看建筑物的时候能说出连建筑师本人也可能不知道的东西，说出这一部分与那一部分之比正如某数与某数之比；我也不要求一个听音乐演奏的人有时知道得比音乐家还多，知道这个音与那个音之间是2与4之比，或4与5之比。只要他看出和感觉到这个建筑物的各部分，这个乐曲的各个音，或是相互之间或是与别的物体之间构成某些关系，这就足够了。这些关系不那么确切，容易在被抓住、被觉察后随即带来快感，正是这种情形使我们想象美是感情的问题，而不是理性问题。我敢断言，每当我们将从孩童时代起就熟悉的原则，习惯性地轻易而迅速地应用到我们身外的物体上时，我们便以为自己是从感情上来判断它们的；但是每当错综复杂的关系和新奇的物体使我们不能立即应用原则时，我们便不得不承认错误了。那时候，等到悟性判定物体是美的以后，快感才会产生。而且，在那种情况下，判断的结果几乎总是相对的美，而不是真实的美。

人们在道德方面观察关系，就有了道德的美，在文学作品中观察，就有了文学的美，在音乐作品中观察，就有了音乐的美，在大自然的作品中观察，就有了自然的美，在人类的机械工艺的作品中观察，就有了人为的美，在表现艺术或自然的作品中观察，就有了模仿的美。不论哪个物体，不论你从哪个角度来观察同一物体中的关系，美将获得不同的名称。

但是任何一个物体，我们都可以孤立地对它本身进行观察，或者与其他物体联系起来进行观察。当我说这朵花是美的，那条鱼是美的，我这话是什么意思呢？如果我是孤立地观察这朵花或那条鱼，我这话没有其他意思，只是说明我在它们的构成部

分之间看到了秩序,安排,对称,关系(因为这一切字眼只是指明对关系本身进行观察的不同方式)。在这个意义上说,一切花都是美的,一切鱼都是美的。是哪种美呢?即我称作的真实的美。

如果我把这朵花,那条鱼与别的花和别的鱼联系起来观察,当我说它们是美的,那就是说,在它们同类的物体中,在花类和鱼类中,这朵花和那条鱼在我心中唤起的关系的概念最多,实际的关系也最多,因为,我下面就要指出,既然这一切关系并不都属于同一性质,它们对美就有不同程度的贡献。但我可以断言,用这种新方法来观察物体,就有了美和丑。什么样的美,什么样的丑?即人们所谓相对的美,相对的丑。

如果人们的观察不限于一朵花或一条鱼,而是推广到一种植物或动物;或者,如果人们作个别观察,观察一朵玫瑰花或一条比目鱼,人们都能从中看到相对的美和真实的美的区别。

因此我们看出,存在着好几种相对的美,一朵马兰花可以在马兰花中是美的或丑的,可以在花类中是美的或丑的,可以在植物中是美的或丑的,可以在大自然的产物中是美的或丑的。

但是我们可以想象到,必须看过许多玫瑰花和比目鱼以后,才能说这朵玫瑰花,这条比目鱼在玫瑰花和比目鱼当中是美的或是丑的,必须看过许多鱼类和植物以后才能说这朵玫瑰花,这条比目鱼,在植物和鱼类当中是美的或是丑的,必须对大自然有丰富的知识才能说这朵玫瑰花和这条比目鱼在大自然的产物当中是美的或是丑的。

当人们对艺术家说:“模仿美丽的大自然吧”,这是什么意思呢?要么是人们不清楚自己要求的是什么,要么是对艺术家说:如果你要画一朵花,而且画哪朵你都无所谓,那就画花中最美的那朵吧;如果你要画一株植物,而主题并不要求你画一棵干枯

的、折裂的、破碎的、枝叶残缺的橡树或榆树的话，那就画植物中最美的那株吧；如果你要画大自然的一个物体，而画哪一件你都无所谓的话，那就画最美的物体吧。

由此得出结论：

1) 模仿美丽的大自然，这个原则要求人们对各种类型的大自然的产物作最深刻、最广泛的研究；

2) 即使人们无比完美地认识大自然及其在创造每一物体时所遵循的限度，下面这一点仍然是千真万确的，即在模仿艺术中能够运用最美的物体的机会与应该运用最不美的物体的机会相比，犹如一之于无穷。

3) 虽然大自然的每个产物就其本身来说都确实有一个最高度的美，或者，举例说，虽然大自然所产生的最美的玫瑰花无论在高度或宽度上都永远比不上橡树，可是，从在模仿艺术中运用大自然的产物这个观点来看，这些产物无所谓美也无所谓丑。

根据物体的性质，根据它使我们感觉到的关系的数量，根据它所引起的关系的性质，这物体是好看的，美的，较美的，极美的或丑的；卑下的，小的，大的，高尚的，崇高的，夸张的，滑稽的或逗乐的；若要究其详，得写一部浩瀚的巨著，而决非字典中的一个词条所能胜任。就我们而言，只要指出原则就够了，让读者自己去考察这些原则的效用吧。但是我们可以向读者断言，不论他们是从大自然中，还是从绘画，道德，建筑，音乐中借取例证，他们将发现，他们把那些本身含有某种因素能够唤起“关系”这个概念的一切，叫作真实的美，而把凡能唤起与应作比较的东西之间的恰当关系的一切叫作相对的美。

我只举一个文学的例子。大家都知道悲剧《贺拉斯》中那句卓绝的话：“让他死！”我曾问一个对高乃依这出戏一无所知，也

不明白老贺拉斯的这句答话何所指的人，问他对“让他死”这个名句作何感想。显然，被问者不知道“让他死”是什么意思，猜不出这是一个完整句还是一个句子中的片段，也几乎看不出这三个字之间有什么语法关系，这时他会回答我说：他觉得这既不美也不丑。但是，如果我告诉他这是一个人在被问及另一个人应该如何进行战斗时所作的答复，那他就开始看出答话的人具有一种勇气，并不认为活着总比死去好，于是“让他死”就开始使对方感兴趣了。如果我再告诉他这场战斗关系到祖国的荣誉，而战士正是这位被问者的儿子，是他剩下的最后一个儿子，而且这个年轻人的对手是杀死了他的两个兄弟的三个敌人，老人的这句话是对女儿说的，他是个罗马人。于是，随着我对这句话和当时环境之间的关系作一番阐述，“让他死”这句原先既不美也不丑的回答就逐渐变美，终于显得崇高伟大了。

如果把环境和关系改变一下，把“让他死”从法国戏剧里搬到意大利舞台上，从老贺拉斯口中搬到司卡班^①口中，这句话就将变成滑稽的了。

再换换环境，设想司卡班的主人是个冷酷、怪吝、火气大的人，设想他们在大道上遭到三、四个强盗的袭击，司卡班逃走了，他主人进行自卫，但因寡不敌众，不得不逃之夭夭；有人来告诉司卡班，说他主人已经脱险。司卡班大失所望，将会说：“怎么，他逃跑了？哼，胆小鬼！”别人将回答他：“他一个人对付三个人，你叫他怎么办呢？”他回答：“让他死”，于是“让他死”这句话就将成为逗趣的了。因此，美总是随着关系而产生，而增长，而变化，而衰退，而消失，正如我们前面说的那样。

① 原系意大利戏剧里狡猾而爱搬弄是非的仆人。后成为莫里哀喜剧《司卡班的诡计》中的主人公。

人们会问我：你说的关系是指什么？把从未被人看作美的东西叫作美，这岂不是改变字词的涵义吗？在我们的语言中，美的概念似乎总是和伟大的概念连在一起，而把美的特殊差异归结到一个对无数既不伟大也不崇高的物体皆能适用的品质，这样做似乎不能算是给美下定义吧。克鲁萨先生在他给美所下的定义中，罗列了大量的特点，以至这个定义只适用于极少的物体，他这样做自然不对，但是，把美的定义说得如此广泛，以至它似乎包罗万象，连随便抛在石矿边上的一堆不成形的石头也不例外，这岂不是犯了另一极端的错误吗？人们还会说：一切物体在相互之间，在它们自身各部分之间，在和其他物体之间都可能构成关系，没有任何物体不能被安排，整理，使之对称。完善是一个适用于万物的品质，而美则不然，它只属于少数物体。

我看这大概是人们所能向我提出的，即使不是唯一，至少也是最有力的反对意见吧，我在下面试图作出答复。

一般说来，关系是一种悟性的活动，悟性在考虑一个物体或者一种品质时往往假定存在着另一物体或另一品质：当我说彼埃尔是个好父亲时，我是观察他身上的一种品质，这种品质意味着存在另一种品质，即儿子的品质。其他的关系，不论是什么关系，也都如此。由此得出结论，尽管从感觉上说，关系只存在于我们的悟性里，但它的基础则在客观事物之中，而且我还要说，每当一个事物具有这些品质，以至身心构造如我这样的生物去观察它时，不能不设想有其他的物体或品质存在，或是存在于这个事物身上，或是存在于它之外，每当这个时候，这事物本身就具有真实的关系。我把关系分成真实的关系和见到的关系两种。但还有第三种关系，智力的或虚构的关系，即似乎由人的悟性放进事物里去的关系。一位雕刻家看到一块大理石，他的想

象力会比他的凿刀更快地把石上多余的部分削去并在石上辨认出一个形象来,但这个形象纯粹是假想的或虚构的;刚才他凭借想象力在一块不成形的大理石上雕刻的东西,将来他可以在他的智力所划定的部分空间里实现。一位哲学家看到一堆乱石,他在思想里把这堆乱石中一切不整齐的部分都削去,终于从中得到一个球体,一个立方体,一个整齐的形象。这说明什么呢?说明:虽然艺术家的手只能在坚实的平面上刻画出图案,但他却能通过思想把图案的形象移植到一切物体身上,是的,一切物体,包括空间和真空。这个形象,或是由思想移植到空间,或是由想象力从最不成形的物体中抽引出来,它可以是美的或丑的,然而,用以固定形象的那个理想的画幅,或者,从中抽引形象的那个不成形的物体,它们则不能是美的或丑的。

因此我说,一个物体之所以美是由于人们觉察到它身上的各种关系,我指的不是由我们的想象力移植到物体上的智力的或虚构的关系,而是存在于事物本身的真实的关系,这些关系是我们的悟性借助我们的感官而觉察到的。

然而,我认为,不论是怎样的关系,美总是由关系构成的,我不是指与好看相对的狭义的美,而是指另一层意义,我敢说那种意义更具有哲理性,更符合一般的美的概念以及语言和事物的本质。

如果谁有耐心把一切被我们称作美的物体汇集起来,他就会立即发觉其中无数的物体与渺小或伟大这两种品质毫不相干。每当物体是孤立的,或者每当物体作为一个庞大类别中的个体,而被我们孤立地进行观察的时候,渺小和伟大的概念,是丝毫不起作用的。往日,当人们说第一座钟或第一只表是美的,他们除了着眼于它的结构,它各部分的关系以外,难道还有其他什

么吗？今天当人们说表是美的，他们除了着眼于它的实用性和它的结构以外，难道还有其他什么吗？因此，如果说美的一般定义应该适用于一切被人们称作美的物体的话，那么，伟大的概念是被排除的。我竭力要把美的概念和伟大的概念区别开，因为我觉得人们往往把伟大这个概念附着于美的概念上。在数学领域，所谓美的问题，即是一个难以解决的问题；美的答案，即是对一个困难而复杂的问题作出简易的答案。在人们惯用美这个字眼的场合里，伟大，崇高，高尚，这些概念是根本用不上的。让我们以这种方式把所有被称为美的物体考察一遍吧；我们会发觉，这个物体排除了伟大的概念，那个物体排除了实用性，第三个物体排除了对称，有些物体甚至排除了秩序和对称的表面特征（例如一幅描绘暴风雨，风暴或紊乱景象的图画），于是我们不得不承认，唯一能适用于这一切物体的共同品质，只有关系这个概念。

可是当人们要求美的一般概念适用于一切被称作美的物体时，人们指的仅仅是本国语言，还是一切语言呢？是要求这个定义仅仅适用于我们在法语里称作美的物体呢，还是适用于希伯来语，叙利亚语，阿拉伯语，巴比伦语，希腊语，拉丁语，英语，意大利语，以及从前存在过，现在存在着或将来会存在的一切语言中被称作美的物体呢？难道哲学家必须学会所有这些语言，才能证明关系这一概念是在采用广泛的排除法以后剩下的唯一概念吗？哲学家考察出这个词在彼地适用于某一类物体，而在此处却不适用于同类物体，但不管它被使用在哪种习惯语里，它都意味着对关系的感受；试问，哲学家考察出这些，难道还不够吗？英国人把美女，美味，叫做好的气味，好的女人，如果一位英国哲学家在研究美的时候要尊重他本国语言中这些奇怪的说法，他将

会怎样呢？创造语言的是人民，而发现事物的本原却是哲学家的事情。如果哲学家的原则和人民的习惯不是常常发生矛盾，那才是稀奇事。但是，这里用对关系的感觉这一原则来说明美的本质，却没有任何弊病，因为，这个原则具有如此的普遍性，以至物体很难逃出它的适用范围。

在地球上任何地方，古往今来，任何民族都有一个字眼来称呼一般的颜色，而以另外的字眼来称呼特殊的颜色及浓淡不同的色调。人们请一位哲学家解释何谓美丽的颜色，哲学家该怎样做呢，难道不应该指出对一般的颜色，不论什么颜色，使用美这个字的根源吗？难道不应该接着指出是哪些原因使我们偏爱这种色调甚于另一种色调吗？同样，对关系的感觉创造了美这个字眼。随着关系和人的思想的变化，人们创造出好看的，美丽的，迷人的，伟大的，崇高的，绝伦的，以及诸如此类与物质和精神有关的无数字眼。这就是美的千差万别。这个思想我还要进一步发挥，我说：

当人们要求美的一般概念适用于一切美的物体时，人们所指的只是此时此地被称作美的物体呢，还是在太初时期，在五千年前，在三千法里之外，或是在未来的世纪里被称作美的物体呢？是指我们在童年时期，成年时期和老年时期所见到的被称作美的物体，还是指受文明民族赞赏的或使蛮族为之倾心的物体呢？这个定义的真理将是局部的，特殊的，暂时的，还是扩大应用于一切物体，一切时代，一切人和一切地点呢？如果人们采取后一种意见，那将大大接近于我的原则，除此以外，很难找到别的办法来调和下面这些人的不同判断：儿童和成人；对儿童来说，只要稍有一点对称和模仿的迹象，便能博得他们的赞赏，使他们欢愉；而对成人来说，却需要宫殿和巨大的作品才能使他们

惊叹；野蛮人和文明人；野蛮人看到玻璃耳坠、黄铜戒指、铜铁手镯便着了迷，而文明人却只留意高度完美的作品；原始人和现代人；原始人把美丽，华丽等词滥用来称呼小屋，草房和仓房，而现代人却只用它们来称呼人类才能的最高创造。

把美归结为对关系的感受，你就会获得自古以来美的发展史；如果你挑选一个你喜欢的其他品质来作为一般的美的特性，那么，你的概念将立刻被限制在空间和时间的某一点上。

因此，对关系的感受就是美的基础，人们在不同的语言里用无数不同的字眼所指出的正是这种对关系的感受，这些字眼都只是表明不同种类的美。

可是，在我们的语言和几乎所有别的语言里，美这个词往往和好看相对。从这个新的角度来看，美的问题似乎只是个语法问题了，似乎只要确切地规定人们所赋予这个词的概念了。（请参阅《与好看相对的美》^①）

在试图阐明美的根源以后，我们现在要研究的是人们对美所抱的分歧意见根源何在。这项研究将最后肯定我们的原则，因为我们将证明这一切分歧都来自人们在大自然或艺术的产品中所见到的或引进的各种不同的关系。

从单一的关系的感觉得来的美，往往小于从多种关系的感觉得来的美。一张美的面孔或一幅美的图画给人的感受比单纯一种颜色要多，星光闪闪的天空胜过蔚蓝的帷幕；风景胜过空旷的田野；建筑物胜过平平的空地；乐曲胜过单音。但关系的数目也不能无穷地增加，美并不是随之而增长的：在美丽的东西里，我们只接受那些能被远见卓识清楚而容易地抓住的关系。然

^① 《与好看相对的美》，见阿赛扎编的《狄德罗全集》第13册。

而，何谓远见卓识呢？作品中恰到好处的那一点又在哪里呢？作品不达到这一点会因缺乏关系而陷于单调，超过这一点又会因关系过多而显得累赘。这就是产生判断分歧的第一个原因。争论从此开始。大家都承认美是存在的，它来源于所见到的关系；但由于人们的知识和经验有多有少，判断、思考、以及观察的习惯有深有浅，智力的天赋也各不相同，于是人们便说某个物体是贫乏的或丰富的，混乱的或充实的，平庸的或累赘的。

在一些作品中，艺术家不得不使用过多的关系，以至于大多数人无法抓住，而只有艺术家的同行，也就是最不愿意给他以公正评价的人才懂得这些作品的全部价值，这样的作品有多少呢？这时美又如何呢？或者它呈现在一群感觉不到美的无知者面前，或者它被几位嫉妒者所感觉，而他们却保持沉默；这往往就是一部大音乐作品的全部效果。在《百科全书》的《序言》里——这篇序言值得在本文中援引——达朗贝先生说：“人们把学音乐当作一种艺术，还应该把听音乐也当作一种艺术。而我要补充说，在把作诗和绘画当作是艺术以后，把读诗和看画当作是艺术则大可不必，对某些作品的评价将永远存在着表面上的一致，这种一致对艺术家来说确实不象有意见分歧那样令人难堪，但总是十分令人不快的。”

人们看到大量各种各样的关系：有的相互加强，有的相互削弱，有的互相调剂。人们抓住全部关系还是只抓住一部分的关系，这就决定了人们对一个物体的美有截然不同的看法！这就是产生判断分歧的第二个原因。关系有不确定的和确定的两种，每当科学或艺术不是以确定某种关系为其直接的和唯一的目的时，我们只需要前一种关系就可以把物体称为美的了，但是，如果确定关系是某门科学或某门艺术的直接的和唯一目的，

那么，我们不但要求有关系，还要对关系提出价值上的要求：这就是为什么我们说美的定理，而不说美的公理，虽然不能否认表明一种关系的公理自有它真实的美。在数学上，我说整体大于部分，当然这说出了无数关于被分的量的特殊命题，但是，整体比部分究竟大多少，我却丝毫未加确定，犹如我说：“圆柱体大于内接球体，而球体大于内接圆锥体”。但是，数学所特有的直接目的正是要确定这个物体究竟比那个物体大多少或少多少，谁能证明它们中间总是成 3、2、1 之比，谁就论证了一个漂亮的定理。在这种情况下，永远寓于关系中的美将与关系的数目以及觉察这些关系的困难程度成复合比例。说明从一个等腰三角形的顶点到底边中点的直线必定将顶角分为两个同等角的定理并不神妙，但是，说明一条曲线的渐近线不断地接近这条曲线而永不与之相交，说明由轴的一段，曲线的一段，渐近线及直坐标的延线所构成的各面之间的关系形成某数对某数之比，这样的定理就是美的了。在此情况以及诸如此类的情况里，出现了一种对美不无影响的现象，即每当以前被认为是错误的定理现在被证明是真理的时候，惊奇和关系在同时起作用。

有一些我们多少认为是基本的关系，如关于男人，女人和小孩的高矮的概念。我们说一个孩子美，尽管他矮小，但是一个美男子却必须是高个子；至于女人，我们对这种品质的要求就少一些，我们可以说一个矮小的女人美，而不能说一个矮小的男子美。这时我们似乎不仅仅观察物体本身，而且还联系到它们在大自然，在大的整体中所占的地位。但人们对这个大整体的认识有深有浅，人们对物体大小所形成的尺度标准的精确性也就大相径庭，但我们永远不知道什么时候它是最准确的。这就是在模仿艺术中产生趣味和判断分歧的第三个原因。大师们宁愿

自己的尺度过大而不是过小,但他们中间谁也没有同样的尺度,大概谁也没有大自然的尺度。

利益,情欲,愚昧,偏见,习惯,风俗,气候,习俗,政府,信仰,事件等等,对于我们周围的物体来说,或者妨碍它们或者促使它们在我们心中唤起或不唤起好几种概念,消灭其中的十分自然的关系,而建立起偏颇的和偶然的关系。这就是产生判断分歧的第四个原因。

人们是从自己的技艺和知识出发来看一切事物的;我们大家多多少少扮演着那个批评阿佩勒斯^①的鞋匠的角色,虽然我们只懂得鞋,我们却要评论腿,或者,虽然我们只懂得腿,我们却论及鞋,我们不仅在评论艺术作品的时候表现出这种狂妄或是这种对细节的夸张,我们对大自然的作品也妄加评论。在一座花园的许多马兰花中,好奇者眼中最美的该是他在其中发现罕见的体积,颜色,叶子和品种的那一朵。但是,画家全神贯注在光线,颜色,明暗,以及与他的技艺有关的形态等效果上,根本无视种花人所赞赏的特点,而把好奇者所鄙视的那朵花奉为模式。不同的才能和知识是产生判断分歧的第五个原因。

我们的心灵能够把它分别接受来的概念联系起来,能够通过它对物体的概念而与物体进行比较,能够观察概念与概念之间的关系,能够任意扩大或缩小它的概念,能够分别考察每一个简单概念,而这些简单概念给予心灵的感觉,却可能是结合在一起的。心灵的最后这项活动就叫作抽象化。实体本质

① 阿佩勒斯 (Apelle), 公元前四世纪希腊最著名的画家。他常常举行作品展览会,自己躲在幕后听大家的议论。一天,一位鞋匠批评了画中人物的鞋,阿佩勒斯于是修正了这个缺点。第二天,鞋匠又批评画中人的腿,画家叫道:“鞋匠,只管你的鞋吧!”

的概念是由好几种简单概念组成的，当实体本质与我们的感官相遇时，这些简单概念便同时产生印象。只有详尽地说明这些可感觉的概念才能给本质下定义。这定义能够使一个人对于从未直接看到的本质产生清楚的概念，只要他曾经通过感官分别接受所有构成这一本质的复杂概念中的一切简单概念。但是，如果他缺乏组成这个本质的简单概念中的任何一个概念，如果他缺乏觉察这些概念的必要的感官，或者，如果这个感官是无可挽救地败坏了，那么，没有任何一个定义能够使他产生他事先未能通过感官来觉察的概念。这就是使人们对于描写的美产生判断分歧的第六个原因，因为，人们对同一物体有多少错误的概念，有多少不完整的概念啊！

然而，在精神物体的问题上，人们也不见得更一致。精神物体都是由符号来代替的，而任何符号都不大可能如此精确，以至它的涵义不会被这个人理解得广泛些，被那些人理解得狭窄些。如果语言词典编得完美，那么逻辑学和形而上学会接近完善的境地，但这样一部词典还有待努力。字是诗词和雄辩学所使用的颜色，当人们对颜色和色调都不知如何看待的时候，如何能期待他们对画幅作出一致的判断呢？这就是产生判断分歧的第七个原因。

不论我们判断什么物体，教育，教养，偏见，或者我们思想中某些人为的秩序观念所引起的对这些物体的爱好和厌恶，全都立足于我们的观点，即我们对这些物体的优点和缺陷的看法，而对于这些品质，我们都各有相应的感官或官能去感受。这就是产生判断分歧的第八个原因。

可以肯定，同一物体在不同的人心里所引起的简单概念是不相同的，正如他们的爱好和厌恶各不相同一样。这种情况甚

至表现在感情上。对于简单的概念，不同的人在同一时间里有不同的看法，同一个人不同的时间里也有不同的看法。我们的感官是处在不断的变化中，今天，人们视而不见，明天，人们听而不闻，而人们看的，感觉的，听的，每天都不一样。这就是同年龄的人们，或同一个人不同年龄时产生判断分歧的第九个原因。

令人厌恶的概念偶尔也会附在最美的物体上：如果说人们喜欢西班牙酒的话，那么，只要在喝酒的时候吃点呕吐剂，就会讨厌它了；看到酒的时候，或者感到恶心，或者不感到恶心，我们是身不由主的。西班牙酒永远是好的，但我们身上与它相关的条件却不相同。同样，这条过道永远是华丽的，但是我的朋友在这里丧了命。我在这家剧院里被喝倒采，这家剧院并不因此就不美，而我一看见它，耳边便响起了倒采声；在这条过道里，我看到的只是我断气的朋友，我再感觉不到它的美了。这就是产生判断分歧的第十个原因，这种分歧起源于我们无法与主要概念分开的一系列偶然概念。

Post equitem sedet atra cura. ①

当我们判断既具有自然形式又具有人为形式的复合物体时，如建筑里的花园、装饰等等，我们的趣味便建立在另一类半理性、半随意性概念的联想上：与某个有害物体的举止，呼声，形状，颜色有稍稍相似之处，国家的舆论，同胞们的风尚等等，这些都影响我们的判断。这些原因会不会使我们把鲜艳夺目的颜色看成虚荣或者心灵上或精神上某个劣点的标志呢？某些形式是不是流行于农民中间，或者其职业、工作、性格都为我们所憎恶和蔑视的人们中间呢？这些附属的概念将和颜色、形状的概念同时

① 拉丁文：在骑士身后坐着黑色的忧郁。——贺拉斯：《抒情诗》第3卷第1首第40行。

涌来,而我们无能为力,于是我们就反对这种颜色和这些形状,尽管它们本身没有任何可厌之处。这是产生分歧的第十一个原因。

那么,大自然中有哪个物体,它的美是人们一致同意的呢?植物的结构?动物的机能?世界?那些对造物主创造大整体的意图一无所知,因而对这整体中各部分之间的关系、秩序、对称、联系感到惊奇无比的人们,难道不是出自对神灵崇拜的概念而宣布这个大整体是完美无瑕的吗?他们把这个作品视为杰作,难道主要不是因为它体现了造物主的威力和意志吗?但在多少情况下,我们本无权单凭作者的名字来肯定作品的完美,而对于作品我们仍然赞不绝口呢!这幅画是拉斐尔^①的作品,这就够了。这就是产生即使不是分歧,至少是错误的第十二个原因。

纯粹臆想的物体,如斯芬克斯^②,人鱼,法翁^③,弥诺陶洛斯^④,理想的人,等等,对于它们的美,意见上的分歧似乎少些,这点并不奇怪。这些臆想的物体,实际上是根据我们在真实的物体中所观察到的关系而形成的。但是它们所依据的模式分散在大自然的一切产物中,的确是无所不在,而又无处可寻。

不论是哪些原因使我们产生判断分歧,我们毫无理由认为真实的美,即寓于关系的感觉中的美是虚幻的。这个原则的应用可以千变万化,它的偶然变化可以为论文提供题材,或引起文艺上的争执,但原则本身并不因此而失去其恒久的性质。地球上也许没有两个人会在同一物体中看到完全相同的关系,会认为它具有同等程度的美。但是如果有人对任何一种类型的关系

① 拉斐尔(Raphaël, 1483—1520),意大利著名画家,雕刻家,建筑家。

② 希腊神话中狮身女面有翼之怪物。

③ 罗马神话中的农牧之神,半人半羊头上长角,全身披毛。

④ 希腊神话中半人半牛的怪物。

都无动于衷，那他就是个十足的蠢人；如果他只是对某些类型的关系麻木不仁，那么，这个现象便暴露了他动物生理上的缺陷；人类的一般状况总不致使我们陷于怀疑主义。

美并不永远产生于某种智力的原因：运动常常建立起多得奇异的令人惊异的关系，它们或者存在于被孤立地观察的物体中，或者存在于好几个相互比较的物体之间。在这一点上，自然博物馆提供了大量例证。这里，关系就是各种偶然结合的结果，至少对我们而言是这样。大自然在很多情况下毫不费力地模仿了人工的产品。一位哲学家被风暴抛到一个陌生的小岛上，他一看见岛上有几个几何图形就叫起来：“勇敢些，朋友们，这里有人的足迹。”且不说哲学家这样判断有没有道理，人们可能要问：在一件物体上到底要察觉多少关系才能肯定它是艺术家的作品呢？在什么情况下，对称上只要有一个缺陷就比全部关系的总和更能说明问题呢？偶然原因起作用的时间与人们在实际效果中觉察到的关系，这两者之间到底是什么关系？除了全能的造物主的作品以外，有没有这种情况，即关系的次数永远不是那些投掷的次数所能补偿的呢①？

张冠尧 桂裕芳 译

① 参看狄德罗：《哲学思想录》第21段（《狄德罗哲学选集》第13页，商务印书馆出版）。狄德罗说：“他（无神论者）会对我说，根据分析掷骰子的规律，如果一件事是可能的，对它的发生我就不应该感到惊奇，至于这件事的难于发生，将从投掷的次数得到补偿。”这个无神论者在下面引申说：“偶然产生这宇宙的可能性是很小的，但投掷次数的量是无限的，这就是说，事件的难于发生，是绰有富裕地为投掷次数之多所补偿了。”

关于《私生子》的谈话*

引 言

我许下过诺言要说明为什么我没看最后一场，以下就是其中的原因。李西蒙死后，人们请他的一位朋友扮演他原来在剧里的角色。这位朋友年纪和他差不多，身材，声音以及满头白发也都和他一般无二。^①

象李西蒙第一次走进客厅时那样，这位老人由克莱维勒和安德烈^②搀扶着走进客厅，身上披着他朋友从监狱里带出来的衣服。但他在客厅里刚一出现，所有的人都不禁流下了眼泪，因为这段情节使全家又看到了他们如此爱戴的，不久前刚刚失去的亲人。多华尔哭了；贡斯丹丝和克莱维勒也哭了；罗萨丽忍住悲声，把目光转到一旁。演李西蒙的那位老人不知所措，也哭了起来。悲痛从主人身上传染到了仆人身上，大家哭成了一

* 一七五七年二月，狄德罗创作的第一部严肃喜剧《私生子》发表，紧接着发表了《和多华尔的三次谈话》，即《关于〈私生子〉的谈话》，第一次阐明了关于创立新的严肃剧种的理论。本文根据保尔·维尔尼埃尔编注的《狄德罗美学著作》(Garnier 1959年版)译出。

① 《私生子》最后一场是李西蒙老人从海外流亡归来，及时制止了一场爱情悲剧，使多华尔和罗萨丽得知他们彼此的爱慕原来是出于兄妹的天性，于是多华尔娶了贡斯丹丝，罗萨丽嫁给了克莱维勒，各得其所，皆大欢喜。

② 李西蒙的忠仆。

团；剧就没有演下去。

当所有人都退场之后，我从我坐的那个角落里走出来，跑回家去。在路上不断地擦着眼泪。因为心里难过，我就自言自语地安慰自己：“我的心肠太好了，所以才感到这样伤心。这一切不过是场喜剧罢了。多华尔想出了题材，然后随自己的意思编成对话，人们今天把它演出来，借以取乐，如此而已。”

可是，剧里有几段情节很令我困惑。多华尔的故事是人所共知的。故事演得那么逼真，以致有几个地方我忘记了自己是观众，是一个不受人注意的观众，几乎想从躲着的地方走出来，给这场戏增添一个真实的人物。其次，怎么使我的想法适应刚才发生的事情呢？如果这出戏是喜剧，和别的喜剧没有两样，那最后一场他们为什么演不下去呢？他们一看见那个饰演李西蒙的老人就悲痛欲绝，其原因又是什么呢？

几天以后，我去拜访多华尔，感谢他使我得以度过一个既令人陶醉而又使人伤心的夜晚……

“那么说，你很满意这出戏罗？”

我喜欢说老实话。多华尔这个人也喜欢听老实话。所以我就回答他说，演员们的演技如此令人钦佩，我对其它方面也提不出什么意见，而且，最后一场我也没有看到，不知结局如何，我还对他说，如果他能把整个剧本给我看看，我就把感想告诉他……

“你的感想？我想知道的东西难道现在还不知道吗？戏是为演出而写的，不是为阅读而写的；你喜欢这出戏的演出，那对我来说就够了。不过，脚本在这里，你拿去看吧，改天我们再谈。”

我把多华尔的作品拿回来，仔细阅读，反复思考。第二天和以后一连两天，我们谈论了这部作品。

下面就是我们的谈话。但多华尔当时讲的和我现在写的出入有多大啊！……也许思想没有走样；但多华尔的才华在这几篇谈话里就看不出来了……我竭力追忆谈话时的自然景色和多华尔给我的印象，但是怎么也想不起来；我再也看不到多华尔，听不到他的声音了。我现在独自一人，坐在阴暗无光的书斋里，周围是布满尘埃的书本……写着苍白无力，忧郁而毫无生气的文章。

第一次谈话

这一天，多华尔曾试图了结一件使他两家邻居长期不和、并且双方都可能因而倾家荡产的争端，可是他失败了，他为此感到懊丧，我看出他的心情将使我们的谈话蒙上一层阴郁的色彩，但仍然对他说：

“我读了你的作品，但是我深感失望，要不就是你没有力求一丝不苟地按令尊的意图行事。我仿佛记得，他曾嘱咐你要如实地表述事物，而我却发现有好几件事具有虚构的性质。这种性质只能使剧场里的观众信服，因为在剧场里可以说存在着幻觉和相因成习的掌声。

“首先，你屈从了三一律^①。这么多的事件都发生在同一地点；从头至尾只经过二十四小时；它们在你的故事中也象在你的作品中一样接踵而至，这是令人难以置信的。”

多华尔 你说得对。可是，如果事实的经过长达十五天，你认为

① “三一律”是法国古典主义理论家制定的戏剧法则，即要求情节、时间、地点的统一。

表演也应该进行十五天吗？如果在这些事件中间曾经穿插其他的事件，难道如实地表述这种混乱是适宜的吗？如果事件发生在一所房子里的不同几处，我们也应该照样把事件分散到不同的地点吗？

三一律是不易遵循的，但却是合理的。

在社会上，事件由一些小枝节串连而成，它们会使小说更为逼真，但却会使戏剧作品丧失全部意义，因为无数不同的事物会分散我们的注意力；然而戏剧只表演真实生活中特殊的片刻，因此我们必须全神贯注于一件事。

我喜欢剧本写得简单，而不喜欢它枝节过多。但是我看重枝节之间的联系甚于它们的数量。我不大相信出于偶然而连续发生或同时发生的两件事，而更相信那些用我们的日常经验——这个戏剧真实性的不变的尺度——加以衡量就能显出其中相互牵引的必然联系的大量事件。

构造情节的艺术在于把事件贯穿起来，使得明理的观众在其中总能看到一个使他满意的理由。事件愈奇特，理由就应该愈加充分。但是不应该从自己的角度出发来判断这一点。行动者和旁观者是完全不同的两个人。

如果我违背了时间统一和行动统一这些总原则的话，我会感到十分不快，至于地点统一，则无论如何严格我都认为不过分。要是没有这个统一，一出戏的安排大约一定是杂乱无章、模糊不清的。啊！要是我们能有这样的剧院，舞台上的地点改变的时候，布景就随着改变！……

我 你认为这有多大的好处呢？

多华尔 观众可以毫不费力地跟上剧中的全部动作；表演会因而更多样化，更有趣，更清楚。现在只有当舞台空出来的时

候才能更换布景，而只有在一幕终了的时候，舞台才能空出来。因此，每当两个情节要求更换布景的时候，它们必须分别纳入不同的两幕。我们绝不会看到罗马元老们的会议后紧接着是谋叛者的聚议，除非舞台十分宽大，足以使人们辨别出完全不同的场所。但是，我们的剧院如此窄小，朝臣们明知隔墙有耳，却留在君主刚才就退位这样的大事咨询他们的地方密谋叛乱^①，有头脑的人听了会作何感想呢？既然人物留在台上，观众就会作出假定：地点更换了。

再者，关于这些戏剧的惯例，我是这样想的。一个不明诗理的人，既然不知法则的基础何在，就不懂得如何抛开法则，也不懂如何恰当地遵循法则。他不是过于尊重它便是过于轻视它，这是两个相反的，但却同样危险的暗礁。一个使已往多少世纪以来的研究和经验化为乌有，使艺术倒退到它的童年；另一个则使艺术骤然止步，阻碍它前进。

我是在罗萨丽的闺房中和她谈话的，我摧毁了我在她心中所激起的不应有的眷恋，重新唤起了她对克莱维勒的爱情。我和贡斯丹丝在那条宽宽的小径上，在你此刻看见的那些古老的栗树下散步，我确信她是世上唯一适合于我的女人，适合于我！而我本来还打算让她明白我绝不是适合于她的丈夫。一听到我父亲到来，我们都走出来，迎上前去；而这位正直的老人从大门走到客厅中间停步许多次，这最后一幕也就经过许多不同的地点。这些地点还历历在目……而我却把全部行动硬塞进一个地点，那是因为我可以这样做而无碍于剧情的进展，无损于事件的真实性的

① 指古典主义作家高乃依的悲剧《西拿》第2幕第2场。

缘故。

我 这非常之好。不过，在安排地点，时间，和事件的顺序时，你不该想象出一些既不符合我们的习俗，又不符合你的性格的东西。

多华尔 我想我没有这样做吧。

我 那你如何说明第一幕第二场你和你仆人的那段戏呢？请问，当你对他：“给我备马套车去，”的时候，他不是呆着不动吗？他不听你的吩咐，还训斥你一顿，而你不是还平心静气地听着吗？严肃的多华尔，这位即便在他的朋友克莱维勒面前也不妄发一言的人居然和他的仆人查理随便攀谈？这是既不近情理，也不真实的。

多华尔 应该同意这一点。我让查理说的那些话，大致正是我的自白。但查理是位好仆人，对我十分忠心，到时候他对我会象安德烈对我父亲那样效力的。他是这件事的目睹者，让他在剧中出现片刻，我不认为有什么不妥，而这使他多么高兴！……他们是我们的仆人，难道因此他们就不成其为人了吗？……如果说他们服侍我们，那我们还服侍别的人呢。

我 可是如果你是为舞台写作呢？

多华尔 那我将抛弃我的伦理观念，我将尽量避免把社会上无足轻重的人变成舞台上的重要人物。达夫^①们曾经是古代喜剧里的关键角色，因为确实是他们挑动了一切家庭纠纷。我们应该模仿的是两千年前的习俗，还是今天的习俗呢？我们喜剧中的仆人总是插科打诨，这说明他们是缺乏感情的。如果诗人让仆人们呆在他们应该呆的前厅，那么，在主要人物之间发生的情节就会更有趣，更感人。莫里哀那么善于

^① 罗马著名戏剧家泰伦斯的作品中的人物。

利用仆人，却在《伪君子》和《恨世者》中排斥了他们。仆人和丫环的情节割裂了主要情节，必然使人兴味索然。戏剧情节是丝毫不能中断的，把两个情节穿插起来，就等于轮流将它们打断。

我 我冒昧请你对丫环们开恩。我看，那些举止谈吐一向受拘束的闺女少妇们，只能向丫环们吐露真情，倾诉压抑她们心灵的感情，这些感情由于习惯，礼尚，恐惧，偏见等而被深深地锁在她们心中。

多华尔 那就让丫环们留在舞台上吧，直到我们的教育有所改善，直到父母们成为自己孩子的密友那一天为止……你还注意到些什么？

我 贡斯丹丝的表白……

多华尔 怎么样？

我 女人们很少这样……

多华尔 不错。可是假定一个女人有贡斯丹丝的心胸，品德和性格，假定她选中了一位正直的人，那你将看到她表白自己的真情而不会招致任何后果。贡斯丹丝使我为难……十分为难……我同情她，因而更加尊敬她。

我 这的确很奇怪！当时你的心是在另一个人身上……

多华尔 再者我一向不是有非分之想的人。

我 在这段表白里有几处不够含蓄的地方……女人们一定会认为这种性格可笑……

多华尔 请问，那是些什么样的女人！堕落的女人，她们说“我爱你”，声声表露出一一种可耻的感情。这不是贡斯丹丝，如果社会上没有一个女人和她相似，那我们就太可悲了。

我 不过这种语调在舞台上的确很特别……

多华尔 不谈舞台，回到客厅里来吧。你得承认，当你在客厅里听见贡斯丹丝这番话时，你并没有觉得它刺耳。

我 没有。

多华尔 那就行了。不过我应当把一切都告诉你。作品写完以后，我给所有的剧中人传阅，他们可以给自己的角色添点什么或删除点什么，把自己描绘得更逼真。可是，发生了一件完全出乎我意料的、而又是十分自然的事。那就是，他们更多地着眼于他们的现状，而不是他们过去的境遇。他们在这里使语气缓和一些，在那里把感情粉饰一下，在另一处又安排了一个枝节。罗萨丽想在克莱维勒眼中减轻自己的罪过，克莱维勒想对罗萨丽表现出更大的热情，贡斯丹丝想对如今是她丈夫的这个男人表示稍多的柔情，因而，性格的真实性不免在几处地方受到损害。贡斯丹丝的表白就是其中一处。我看其他几处也骗不过你精细的鉴赏力。

多华尔生来不好恭维人，因此他这番话更是使我高兴。为了回答他的好意，我举出一处我本来会忽略过去的细节。

我 同一场戏里的敬茶，又是怎么回事呢？

多华尔 我明白你的意思，这不是我们本国的习惯，我承认。但是我曾长期在荷兰旅行，在外国人中间生活了很长时间，我从他们那里接受了这个习惯；我描写的是我自己。

我 可这是在舞台上呀！

多华尔 应该在客厅里，而不是在舞台上来判断我的作品……然而，你别放过任何一处你认为违反戏剧惯例的地方……我将乐于检查是我不对还是惯例不对。

多华尔讲话的时候，我在他的手稿边上寻找我所作的铅笔

记号，凡是我认为值得商榷的地方，都作上了记号。我发现在第二幕第二场快开始的地方有一个记号，便对他说：

“当你履行对朋友的诺言，去看罗萨丽的时候，她也许知道你要走，也许不知道。如果知道了，她为什么对于斯蒂纳闭口不谈呢？她只字不提那件她十分挂心的大事，难道这自然吗？她哭泣，但她的眼泪是为自己洒的。她的痛苦是一个敏感的心灵的痛苦，她向自己承认她怀有当初未能阻止，而现在又不能加以赞同的感情。你会说：‘她不知道我要走。她对此表示惊奇，我是这样写的，你也看到了。’这是真事。可是，全家都知道的事，她怎能不知道呢？……”

多华尔 那是清晨；我急于离开一个被我搅得鸡犬不宁的人家，急于从这件最意外最残酷的事情中脱身，因此，天一亮，我就到罗萨丽房间里去看她。这场戏的地点是更换了，但丝毫没有丧失它的真实性。罗萨丽闭门不出，她躲避贡斯丹丝和克莱维勒，想把自己的心事隐藏起来，躲过贡斯丹丝明察的眼光和克莱维勒热烈的爱情，她刚从她的房间里出来，在走进客厅以前她还没有遇到任何人。

我 但是，当你和罗萨丽谈话的时候，为什么仆人唱名通报克莱维勒呢？一个人在自己家里，何必唱名通报，这完全象一个随意杜撰的剧情突变。

多华尔 不，这是事实，事情经过就是这样，而且也应该是这样。如果你认为这是一个剧情突变，那再好也没有了；这个突变是自然而然产生的。

克莱维勒知道我和他的情人在一起；如果他走进来，打断这场他所期望的谈话，那是不合情理的。但是他又等不

及，想早些知道谈话的结果，所以他派人来叫我。难道你不会这样做吗？

谈到这里，多华尔停了一下，接着说：

“就戏剧性场面和剧情突变两者而言，我更喜欢戏剧性场面，这种场面在舞台上很罕见，但却会产生那么可喜而又可靠的效果；我不喜欢剧情突变，它们是生拼硬凑的，它们建立在许多奇怪的假设上，趣味高尚的人在上千个叫他讨厌的情节组合中才能遇见一个成功而自然的组合。”

我 但你怎样区分剧情突变和戏剧性场面呢？

多华尔 给你举例说明比下定义便当得多。这出戏的第二幕一开始是戏剧性场面，结束时是剧情突变。

我 我明白了。一个表现为行动，而且突然改变人物状况的意外事件，是剧情突变。剧中人在舞台上或坐或立，情态如此自然、真实，如被画家忠实地描绘出来，在画布上也会使我喜欢的，这就是戏剧性场面。

多华尔 大致如此。

我 我几乎敢打赌，在第二幕第四场里，没有一个字不是真实的。在客厅里，这场戏曾叫我十分难过，读起来却感到其乐无穷。这是多么美的戏剧性场面，我看这确是戏剧性场面，不幸的克莱维勒倒在他朋友的怀里，仿佛这是他仅存的唯一庇护所……

多华尔 你只想到他的痛苦，而忘了我的痛苦。那一刻对我来说是多么残酷！

我 我懂，我懂。我还记得，当他倾吐心中的哀怨和痛苦的时候，你为他流泪。这种情景是忘不了的。

多华尔 你得承认，这个场面本来完全可以不在舞台上出现；这对朋友不敢正面相视，不敢背对观众，走拢来，分开，又走拢来。他们的全部动作原会显得十分死板、僵硬、做作、冷冰冰的。

我 这我相信。

多华尔 难道人们感觉不到，不幸会产生使人们互相靠拢的效果吗？戏演到激动的时刻，热情极度奋张，动作极度激昂，演员们却彼此保持一定距离，秩序井然地围成一圈立在台上，岂不是十分可笑吗？

既然在舞台上几乎看不到任何场面足以构成象样的画面，那一定是因为我们的戏剧动作还远远不够完美。怎么！难道真实性在舞台上竟不如在画布上重要吗？难道这成了一条规律：艺术愈接近事物，我们愈要远离事物？一方是有活人在行动的、活生生的场面，另一方可以说是只看见人影的、着了色的画面，这两者之间，难道前者的真实性应该比后者少么？

至于我，我认为，如果一部戏剧作品写得好，演得好，那么，它的动作里有多少有利时机可供画家描绘，舞台上也就有多少活的画面可供观众欣赏。

我 可是不能有失体统！

多华尔 体统，我总是听见人们重复这个字眼。巴维尔^①的情妇披头散发地跑进他的牢房。两个情人互相抱吻，哭倒在地。从前菲罗克忒忒斯^②曾在他的岩洞口满地翻滚，发出含混不清的痛苦的叫号，号叫声构成单调而没有韵味的诗

① 英国作家乔治·李洛（Georges Lillo，1693—1739）的散文体悲剧《伦敦商人》（又名《乔治·巴维尔的故事》）中的人物。

句,但是观众却为之断肠。难道我们比雅典人更温雅、更有才气吗?……你说,当一位母亲目睹自己的女儿上祭台充当牺牲品的时候,她的举动难道还会有什么过头的地方?她象一个癫狂的、或神志错乱的女人在台上乱跑,号叫声响遍她的宫殿,连她身上的衣衫也乱作一团,这些都是与她的绝望情绪相适应的。如果伊菲革涅亚^③的母亲稍稍显出阿耳戈斯王后或希腊大将夫人的身分,那她在我眼中将成为毫无心肝的女人。真正的尊严,使我又感动又吃惊的尊严,就是充分表现的真实的母爱。

我翻着手稿,又看到一处我刚才漏掉的淡淡的铅笔记号,那是在第二幕第二场,当罗萨丽谈到使她神魂颠倒的那个对象时,她说她“平日所作的种种美满梦想仿佛都已在他身上化为现实”。我觉得这种想法出自一个孩子之口似嫌过火,所谓“美满的梦想”不符合孩子的天真的口吻。我向多华尔提出这一点。他不作答,只叫我再看看手稿。我仔细看了看,发现这些话是后来加上去的,而且是罗萨丽的亲笔。于是我转到别的话题。

我 你不喜欢剧情突变吗?

多华尔 不喜欢。

我 可是这儿就有一个,而且安排得非常之好。

多华尔 这我知道,我给你举出过这一段。

② 菲罗克忒忒斯,希腊神话中的神箭手,他参加希腊远征特洛亚的大军,中途被蛇咬伤,被同伴遗弃在一个荒岛上。此处指古希腊悲剧诗人索福克勒斯笔下的菲罗克忒忒斯。

③ 法国古典主义作家拉辛的悲剧《伊菲革涅亚在奥利斯》中的人物。阿耳戈斯国王阿伽门农的女儿。阿伽门农为了祭祀阿尔忒弥斯女神,杀死了亲生女儿伊菲革涅亚。

我 它是你全部剧情的基础。

多华尔 不错。

我 这是不好的东西吗？

多华尔 当然不好。

我 那为什么又采用了它。

多华尔 那是因为它不是虚构，而是事实。如果事情的经过是另一个样子，那是求之不得的，对作品只会有好处。

我 罗萨丽向你表白她的爱情。她得知她也被爱着。她不希望再见你，也不敢再见你。她给你写信。

多华尔 这很自然。

我 你回她的信。

多华尔 当时必须这样做。

我 克莱维勒答应他姐姐，在你走以前一定会见她一面。她爱你，这是她亲口对你说的。你了解她的感情。

多华尔 她一定在设法了解我的感情。

我 她弟弟到朋友家去找她，她去那里是为了打听关于罗萨丽的财产和她父亲的归来等等不愉快的流言；那家人知道你要走，他们对此很惊讶。他们责难你，说你使他的姐姐堕入情网，而你自己又迷恋他的情人。

多华尔 这些都是真情。

我 但是克莱维勒不信。他激烈地为你辩护，引起了冲突，人们喊你去救他，当时你正在给罗萨丽写回信，你把回信留在桌上就走了……

多华尔 我想你也会这样做的。

我 你飞跑去救你的朋友，贡斯丹丝来了。她以为你在等她，但发现没有人，她完全不明白是怎么回事。她看见你写给罗

萨丽的信，她读了信，以为你是写给她的。

多华尔 任何别的女人也会产生这种误会的。

我 完全可能，她既没有想到你爱着罗萨丽，也没想到罗萨丽爱着你，这封信是对爱情表白的答复，而她自己刚刚对你表白了爱情。

多华尔 再者贡斯丹丝从她弟弟那里听说了我身世的秘密，而写这封信的人说，如果他想得到他所爱的人，就会对不住克莱维勒。由此种种，贡斯丹丝认为，而且不能不认为她被爱着，这就产生了你看见的那些使我为难的窘境。

我 你对这点有什么可指责的？这里面没有任何虚假的东西。

多华尔 也没有任何看起来很近情理的东西。难道你看不出需要好几个世纪才能把这么多的情境凑在一起吗？艺术家们可以安排这样的巧合而自鸣得意，我认为此中确有创造，但缺乏真正的趣味。一出戏的进展愈是简单，它就愈美。在第五幕里，我走到罗萨丽身边，把坐在客厅处长椅上的悲痛欲绝的克莱维勒指给她看。如果这个场面和刚才的剧情突变都是由一位诗人臆想出来的，如果他取突变而舍场面，他就很不高明，因为前者几乎是儿戏，而后者却是妙笔。我说这话毫无偏袒之意。这两者都不是我臆造的。这里的剧情突变是一件真事，而戏剧性场面则是一个偶然发生的有利情景，我利用了它。

我 可是，当你知道贡斯丹丝误解了，你为什么告诉罗萨丽呢？这办法很简单，并且能弥补一切。

多华尔 啊，这一下你离戏剧可远了。你审察我的作品这么严厉，我看没有一出戏经得起这样的审察。试问有哪一出戏，如果每个人物都严格地做他所该做的，戏还能发展到第三

幕？你要是能给我举出这样一个剧本来，我真要感激不尽。不过，这个回答对艺术家可能有价值，对我却不然。这里谈的是事实，而不是虚构。你不是在要求一位作者说明作品的情节，而是要求多华尔介绍自己的行动。

我没有让罗萨丽知道贡斯丹丝的误会，也没有让她知道自己的误会，因为这场误会是符合我的意图的。我决心为了正直而牺牲一切，这个使我和罗萨丽分离的违心事件，我把它当作脱离危险的机会。我绝不愿意罗萨丽对我的性格有所误解，但对我更重要的是，不能对不起我自己，对不起我的朋友。向他隐瞒真相，向贡斯丹丝隐瞒真相，这使我很难受，但是我必须这样做。

我 这我感觉得到。除了给贡斯丹丝写信，你还能给谁写信呢？
多华尔 再说，从那一刻起到我父亲到来时止，相隔时间那么短促，而罗萨丽又闭门不出！谈不到给她写信。她也不一定愿意收到我的信，而且，可以肯定，如果我使她相信我清白无辜，却又不能使她清醒地看到我们的情感是悖情背理的，这样一封信只会更坏事。

我 但是，你从克莱维勒口中听到无数使你心碎的话，贡斯丹丝把你的信交给他。你隐瞒自己真实的恋情，这还不算，还必须装出你所没有的恋情。人们安排你和贡斯丹丝的婚礼，你却无法反对。人们向罗萨丽宣布这个好消息，你也无法否认。她在你眼前痛苦欲绝；而她的情人，在受到不可想象的冷酷待遇以后，堕入濒临绝境的状态。

多华尔 这都是真情，对此我有什么办法呢？

我 表演绝望的那场戏，很是特别。我在客厅里看戏时曾经大为感动，但当我读剧本的时候，我看到全是姿态手势，没有

一句台词，你可以想见，我是多么吃惊。

多华尔 这中间有一段插曲。如果我认为这部作品还有可取之处，由于创作了它而感到自豪的话，那我是决不会告诉你这段插曲的。事情是这样的：当我把我们的故事和剧本写到这里的时候，我脑中只有一个深刻的印象，而任何词句也想不出来，我想起几个喜剧的场面，于是我模仿它们，把克莱维勒写成一个侃侃而谈的绝望者。可是，他把自己的角色粗粗看过一遍便对我说：“我的兄弟，这毫无价值。在这些美丽的辞句中，没有一句是真话。”“这我知道。你还是看看吧，想法把它改得好一点。”“这倒不费事，只要回想当时的情景，倾听自己内心的声音就行了。”显然他是这样做了。第二天，他把你看到的这场戏带给了我，一字不差，就是现在这个样子。我反复读了好几遍。我在这里面看到了自然的语调。明天，你愿意的话，我将跟你谈谈，在这场戏的启发下，我对于激情，激情的音调，朗诵和哑剧等等有些什么想法。今晚，我把你送到你我两处住所中间的那座山的山脚下，就在那里确定下次约会的地点。”

多华尔边走边观察太阳落山以后大自然的现象，他说：“你瞧瞧，笼罩万物的黑暗愈深，个别物体的阴影就愈减弱。这几道宽宽的、绯红色的霞光，预示明天是个好天……瞧这与落日相对的半边天空开始被染成紫色……在森林中只听得见几只小鸟啁啾，这么晚了，它们还叫个不停，使黄昏仍然带几分生气……流水声开始从万籁中分离出来，它告诉我们，在好几处地方，人们已经停止劳动，天晚了。”

这时我们已到山脚，便在那里定好约会地点，然后分手了。

第二次谈话

第二天我来到山脚下。这地方很荒僻。远处有几个散布在平原上的小村落；再过去就是起伏不定、时断时续的山脉，遮住了一部分地平线。我们呆在橡树林荫下，听见近旁有地下水在轻声流动。在这个季节，大地上盖满了赐给劳动流汗的人们的财富。多华尔比我先到。我走近他，但他没有看见我，他完全沉醉在自然的景色中。他挺起胸，用力地呼吸，专心致志地饱览一切。我注视他脸上所表达的种种不同的感受，他的激情开始感染了我；我不觉叫了出来：“他被景色迷住了”。

他听见我的话，用一种异样的声音回答道：“确是这样。人们在这里才看见大自然。这里是热情的圣邸。一个人有天赋吗？他就会离开城市和人群。他喜欢随着自己的心意，或者把眼泪洒在晶莹的泉水里，或是把鲜花放在坟墓上，或是轻轻踩着草原上的嫩草，或是缓步穿过肥沃的田野，或是静观人们的劳作，或是逃遁到森林深处。他喜爱森林中隐秘的恐怖。他随意漫游。他寻找一个使他产生灵感的洞穴。是谁把自己的声音与山顶泻下的急流融合在一起呢？是谁感到荒郊僻野的崇高境界呢？是谁在孤独的寂静中倾听自己的心声呢？是他。我们的诗人住在湖边。他眺望湖水，他的天才扩展了。正是在那里，一种精神左右了他，它时而安静，时而激昂，它随兴所至，或是使他心潮起伏，或是使他安宁平静……啊，大自然，一切美好的东西都蕴藏在你怀里！你是一切真理的丰富源泉！……这世界上惟有德行和真理值得我念念于怀……热情产生于大自然的物体。当精神观察到这件物体的种种动人面貌，它就念念不忘，为之激

动、不安。想象力活跃了，热情迸发了。人们不断地为之惊奇、感动、气愤、恼怒。如果没有热情，人们就缺乏真正的思想，即便偶然遇到，也无法追踪……诗人感觉到这种热情的时刻，这是在他冥想以后。他身上的一阵战慄宣告它已来临，这阵战慄发自他的胸膛，愉快而迅速地扩展到四肢，很快它不再是战慄，而是变成一种强烈而持久的热力，它使他燃烧，气喘，使他心劳神疲，烧毁他，但它却把灵魂和生命赋予他手指所触到的一切。如果这种热力继续上升，他眼前的怪影就会倍增，他的激情几乎上升到疯狂的程度。他只有把那些挤挤攘攘、彼此冲撞、相互追逐、如山洪暴发般的思想发泄出来才能感到轻快。”

多华尔当时正处在他所描写的状态。我没有回答他。我们沉默了片刻，这时我看到他安静下来。不一会，他仿佛大梦初醒，问道：“我说了些什么？我原来要跟你谈什么？我记不得了。”

我 你想谈一些想法，谈谈你从绝望的克莱维勒那场戏得到启发，而对激情，激情的音调，朗诵，哑剧等产生的看法。

多华尔 头一件事就是切切不要把妙语送给剧中的人物，而要善于把他们放在产生妙语的环境中……

多华尔一口气说出这些话，他感到自己的心灵还在激动的余波中，便停住了。为了使心灵恢复平静，或者说得更恰当些，为了用一种更强烈的但却是短暂的情绪来克制自己的心潮起伏，他向我讲述了下面的事：

“你从这里可以看见，在这两座山的中间，有一个房顶高出树梢的小村落。那里有一位农妇，她让她丈夫到邻村她的娘家去。这个不幸的人到了那里以后被他的妻弟杀死了。第二天，我来到出事的这个人家。我在那里看到的场面，听到的言词，我

至今记忆犹新。死者躺在一张床上，两条赤裸的腿垂在床边。他的妻子披头散发坐在地上，抱住丈夫的脚哭成一团，用一种使在场的人闻声落泪的悲切感情说道：‘唉！我让你来的时候，万没有想到这双脚会把你带到坟地。’你以为其他阶层的妇女会比她更悲怆动人吗？不，同样的情景会使她说出同样的话来。她的心灵也会象这一刹那一样，而艺术家需要寻找的，正是所有的人在类似情况下会说出的话语，正是使人人听见都会立刻发生共鸣的话语。

“深切的关注，强烈的激情，这就是滔滔的言词、真诚的话语的泉源。几乎所有人的临终遗言都是感人肺腑的。

“我之所以喜欢克莱维勒那场戏，正是因为戏里的一切无不受启示于处在最高潮的感情。感情执着在一个主要念头上。它不是沉默，便是回到老念头上，而且几乎总是通过呼叫。

“这场戏里用了被我们忽视已久的哑剧手法，你也感觉到了用得多么成功。

“我们在戏剧中话说得太多，因此我们的演员表演不足。我们丧失了一种艺术，其妙用是古人非常熟悉的。从前，哑剧表现各阶层的人，帝王、英雄、暴君、富豪、穷人、城市人民、农村居民，在每一种职业中挑选其固有的特点，在每一个行动中挑选其感人之处。哲学家提摩克拉特^①由于生性严肃，一直对哑剧很生疏，有一天他观看了一出哑剧，说道：“Quali spectaculo me philosophiae verecundia privavit!”^②提摩克拉特无端的腼腆使哲学家失去了多少乐趣。犬儒派哲学家底米特乌斯^③当着一

① 提摩克拉特(Timocrate)，古希腊哲学家。

② 拉丁文：哲学的严肃使我失去多少好戏！

③ 底米特乌斯(Démétrius)，一世纪希腊哲学家。

个哑剧演员的面把哑剧的一切效果归功于乐器、声音及布景，哑剧演员回答他说：‘请你看我单独表演，看完以后，再随你评论吧。’笛子沉默了。哑剧演员表演着，于是哲学家乐不可支，惊呼起来：‘我不仅看到你，还听见你。你在用手和我说话。’

“这种艺术和言词搭配起来，什么效果产生不出来呢？为什么我们把大自然配搭在一起的东西硬拆开呢？手势不是时刻配合着言词吗？只有在写这部作品的时候，我才特别清楚地感觉到这一点。我追忆我说过的话和人家的回答，我只找到一些动作，因此我写下人物的名字，再在下面写出他该做的动作。第二幕第二场，我对罗萨丽说：‘如果发生这样的事……你的心……受到恋情的袭击……一种被你的理智视为罪恶的情感……我经历过这种残酷的处境！……我将多么可怜你呵。’

“她回答我说：‘那就可怜我吧……。’我可怜她，不过是用一个怜惜的姿态表示的，我看一个有感情的人不会有别的做法。但是，在许多其他情况下，却必须保持沉默。有人征求你的意见，你给他劝告，如果他听从你，他就会丧失生命；如果他不听从你，他会丧失荣誉。而你既不愿失之残酷，又不愿失之卑鄙，那你只好用手势来表达你的左右为难，而让那人自己作出决定。

“在这一场戏里，我还注意到有些地方几乎完全应该由演员去掌握，由他来处理脚本，重复某些话、某些思想，删去或加上某些思想。在如歌的旋律中，音乐家给优秀歌唱家留出自由发挥趣味和才能的余地，他仅仅给歌唱家标出美丽歌曲的主要音程。一位很熟悉演员的诗人，也应该这样做。我们看到一个人因某种强烈的感情而激动，这时是什么打动我们呢？是他的辞令吗？有时是。但是，必然打动我们的，却是呼叫声，含糊不清的片言只语，嘶哑的嗓音，断断续续吐出的单音字，以及在喉头里，牙缝

里发出的喃喃低语。激烈的感情使人呼吸短促，神志错乱，因此，词句时断时续，人从这个思想飞跃到那个思想；他张口说很多很多的事，可是一件事也没有说清楚；除了他在激情初起时表达出来的，后来又一再重复的某些感情以外，其余的只是一连串细弱而模糊的微响，有气无力的弱音，压抑的声调。在这方面，演员比诗人更熟悉。声音，语调，手势，动作，这些都是演员分内的事，也正是打动我们的东西，尤其是在充满激情的戏里。使台词显得铿锵有力的，是演员；把音节的力量和真实感送入人们耳中的，是演员。”

我 我有时想，热恋中的情人的言词不是给人读的，而是给人听的。因为我想，战胜不苟言笑的女人的拘谨、卖弄风情的女人的花招、感情细腻的女人的德行的，不是“我爱你”这句话，而是说这话时的颤音以及伴随而来的眼泪和目光。这个想法和你的想法相同。

多华尔 这是同一回事。和激情的真诚声音相反的，是喋喋不休地说话，我们称之为长台词，没有什么比这更受欢迎，也更低级趣味的了。在戏剧表演中，长台词不理睬观众，仿佛他们根本不存在一样。这里有哪句话是对观众说的呢？作者脱离了主题，使演员离开了角色。他们两人都从舞台上走了下来。我看见他们在池座里，而且，只要长台词没有说完，行动对我来说就停止了，台上是空空的。

在剧本的结构中有台词的统一性，它相当于朗诵中语调的统一性，这是两种体系，它们的变化，我不说是因喜剧或悲剧而异，却认为各个喜剧或各个悲剧都有所不同。否则，不是诗中便是表演中就要出毛病。人物与人物之间将

没有联系，没有即使在对比中他们也必须服从的协调。在朗诵中，人们将感觉到有刺耳的不和谐的噪音。在诗中人们将看到一个与他被引进的社会格格不入的家伙。

这种声调的统一性，应该由演员来感觉。这是他毕生的工作。如果他缺乏这种敏感，他的表演将忽而太弱，忽而过火，很难恰如其分，某些地方还好，但整个说来不甚高明。

一旦演员醉心于博得掌声，他就夸张起来。他动作中的毛病影响另一个演员的动作。在他这个角色的朗诵中，统一性被破坏了，在全剧的朗诵中，统一性也被破坏了。立刻，我只看见舞台上乱哄哄的一堆人，每个人想用什么声调就用什么声调说话，于是，我产生了厌烦之感，用双手捂住耳朵逃走了。

我很想和你谈谈每一种激情所特有的声调，但是这种声调变化多端；这是一个捉摸不定而又细致入微的东西，我不知道有什么东西比它更使人强烈地感觉到一切现存的和已往的语言是多么贫乏。人们对事物有个正确的概念，这个概念在脑子里，人们寻找表达它的方法，但是怎么也找不到。人们把低沉的和尖锐的、急促的和缓慢的、柔和的和强烈的字眼组合起来，然而网总是拉不紧，什么也留不住。谁能描写出这两句诗如何朗诵呢？

人们常见他们彼此交谈，互相寻觅吗？

他们常去树林深处躲藏吗？^①

这里，好奇、焦虑、痛苦、爱情、羞愧交织在一起，要把它给我描绘出来，最蹩脚的场面也比最高明的言词更好。

① 拉辛：《费德尔》第4幕第6场。

我 这又是一条使用哑剧手法的理由。

多华尔 是的,语调和手势是相互限定的。

我 但是语调不能记下来,而手势却很容易写出来。

谈到这里,多华尔稍停片刻,接着又说:

“可喜的是,一位才思浅陋,智力平庸,但却感觉灵敏的女演员^①,便能毫不费事地抓住心灵状态,而且,不假思索便找到适合于好几种不同情感的声调,这些情感交融在一起,构成哲学家凭他的全部智慧也无法分析的心灵状态。

“第一流的诗人、演员、音乐家、画家,大歌唱家、大舞蹈家,温柔的情人,真诚的教徒,这一大群激奋而热情的人们都感觉敏锐,而很少思考。

“指导并启发他们的,不是戒律,而是另一种更直接、更深刻、更难捉摸、也更可靠的东西。我无法向你表达我多么尊重大演员,不论男女。如果我有当演员的才能,我将多么骄傲!我在世上孑然一身,自己掌握自己的命运,我毫无偏见,曾一度想当演员。只要有人担保我能作出基诺-杜弗勒斯^②的成就,那我明天就当演员去。在戏剧里只有平庸才惹人厌恶,在任何职业里,只有恶行恶德才使人丢脸。在拉辛和高乃依之下,我看到的是巴隆,德玛尔,德塞娜^③,在莫里哀和雷尼亚^④之下,是大基诺^⑤

① 指拉辛的悲剧《费德尔》中女主人公的扮演者。

② 基诺-杜弗勒斯(Quinault-Dufresne, 1695—1767),法国戏剧作家兼演员,以优秀的朗诵驰名舞台。

③ 巴隆(Baron, 1652—1729),法国名演员,被称为法国戏剧的光荣和奇迹;德玛尔(Desmares, 1682—1753),法国女演员,擅演悲剧;德塞娜(de Seine),原名卡特琳·杜帕雷(Catherine Dupré, 1706—1759),法国女演员。

④ 雷尼亚(Regnard, 1655—1709),法国喜剧诗人。

⑤ 大基诺(Quinault aîné, 1687—1745),法国喜剧演员。

和他的妹妹^①。

“我每次去看戏，把戏剧的功用和人们对剧团训练漫不经心的态度作一番比较的时候，我总是很不愉快。我喊着说：‘啊！我的朋友们，如果我们有一天能到朗帕杜兹^② 岛上去，在那远离陆地的大海波涛之中建立一个幸福的小团体，那该多么好！成员们将成为我们的宣教者，当然，我们将按照职务的大小来选择他们。所有的民族都有自己的安息日，我们也将有我们的安息日。在那些庄严的日子里，我们将演出优美的悲剧，告诫人们要畏惧情欲；演出美好的喜剧，教育人们知道自己的责任何在，并启发他们爱好责任。’”

我 多华尔，我希望在那里将看不到丑人扮演美人的角色。

多华尔 我也这样想。怎么！在戏剧作品中，难道我必须忍受的奇怪假设还不够多吗？且不说还摆脱不了那些使我反感和不快的假设所造成的幻象。

① 即珍妮·弗朗索瓦兹·基诺(Jeanne Françoise Quinault-Dufresne, 1701—1783)，法国女演员，早年演悲剧，后演喜剧。

② 朗帕杜兹岛(Lampedouse)，靠近非洲的一个荒岛，位于突尼斯海岸与马耳他岛之间。渔产丰富，岛上遍地是野生的橄榄树。土地似乎颇为肥沃，适于种小麦和葡萄。但自古以来，岛上只住过一个回教传道师和一个坏教士。回教传道师拐骗了阿尔及尔一位高级官吏的女儿，带着这位情妇来岛上避难，并且在那里完成他们超渡来生的功德。教士是克莱芒修士，他在岛上度过了十年，不久前还住在那里。他豢养牲畜，种地，将粮食藏在地窖里，而把多余的拿到邻近的海岸上去卖，并且在那里吃喝玩乐，直到把钱花光。岛上有一个小教堂，里面又分为两个礼拜坛。这地方被回教徒当作圣传道师和他情妇的墓穴而加以膜拜。克莱芒修士将一个礼拜坛献给穆罕默德，另一个献给圣母。当他看见基督徒的船驶近时，他就点燃圣母像前的明灯；如果驶近的船只是回教徒的，他便很快吹灭圣母像前的灯，而点燃穆罕默德的灯。——作者注。

我 老实对你说,我有时真怀念古人用的面具。听人们赞扬美丽的面具,比听人们赞扬不讨人喜欢的面孔,我想总要好受些吧。

多华尔 剧中人的品行和演员的品行相去万里,这难道没有引起你同样强烈的反感吗?

我 有几次观众不禁为之发笑,女演员也不禁面红耳赤。

多华尔 真的,我不知道有什么行业比戏剧要求更优美的形式,更廉正的品行。

我 但是我们愚蠢的偏见不允许我们过分认真。

多华尔 瞧我们扯得离开剧本有多远,刚才我们谈到哪儿了?

我 安德烈的那一场戏。

多华尔 我请求你放过这一场吧。我喜欢这场戏,因为它完全诚实而且铁面无私。

我 但它切断了剧情的发展,削弱了兴味。

多华尔 我读它的时候,将永远不会不感到愉快。但愿我们的敌人知道它,重视它,重读它的时候永远感到难过。如果对一个家庭所遭不幸的描绘曾经使我有机会反驳一个忌妒的民族的辱骂,而反驳又是用我们民族所特有的方式,不容敌对民族引为口实,那我该多么高兴。

我 这场戏很动人,但太长。

多华尔 如果我听从安德烈的话,这场戏还会更动人,更长呢。他读了剧本以后对我说:“先生,这戏很好,但有个小缺点,那就是不完全符合实情。譬如,您说,当我们抵达敌人港口的时候,我和我的主人被分开,我叫了他好几声:‘我的主人,我亲爱的主人,’他盯着我,垂下双臂,转过身去,一言不发地跟着前后押着他的人走了。”

“这不对。应该这样说，当我叫他‘我的主人，我亲爱的主人’的时候，他听见了，转过身来盯着我，他的手本能地去摸口袋，但什么也没有摸着，因为贪婪的英国人什么也没有给他留下，于是他凄然地垂下双臂，以一种冷静的怜悯态度向我点了点头，然后转过身去，一言不发地跟着前后押着他的人走了。这才是事实。

“在另一处，您自作主张，略去了一段最能体现已故令尊的善良品德的情节，这是很不好的。在牢房里，他感到自己裸露的双臂被我的泪水打湿，便对我说：‘你哭了，安德烈，原谅我，我的朋友，是我把你牵连进来的，这我知道，你随着我也遭到了不幸……’瞧，您不是也哭了！这事是完全可以写进去的吧？

“在另一处，您做得更糟糕。他对我说：‘我的孩子，鼓起勇气，你会出去的，至于我，我体力衰弱，我感到我肯定要死在这里’，于是我放声痛哭，哭声震动了牢房，您父亲对我说：‘安德烈，止住你的呻吟，你应该尊重上天的旨意和你周围那些默默受苦的人们的不幸。’可是这一切又在哪儿呢？

“还有代理人的那一段，您把它搅到一起，我看不懂。正如您叙述的，您父亲告诉我，这位代理人曾为他出力斡旋，我能到他身边，显然是此人的功劳，他又接着说：‘啊！我的孩子，在这残酷的时刻，上帝使你来到我身边，即使这是他赐给我的仅有的安慰，我也感恩不尽啊！’这一切，在您的剧本里都找不到。先生，难道在舞台上不许提上帝这个名字，这个您父亲常常挂在嘴边的神圣的名字？——我想不是吧，安德烈。——难道您害怕别人知道您父亲是基督徒么？——绝对不是，安德烈。基督徒的信条多么美！可是

你为什么提出这个问题？——我们这是私下说说，据说……——什么？——据说您……有点……不信神，从您删去的那几处来看，似乎如此。——安德烈，因此我应该成为更优秀的公民，更正直的人呀。——先生，您是位好人，但是您不要以为您比得上令尊。也许有一天能比上。——安德烈，就是这些吗？——我还有一句话要跟您说，但是我不敢。——你说吧。——既然您允许，我就说了。关于那个来搭救我们的英国人的善行，您说得太简略了。先生，处处有好人……如果人们讲的关于您的话是真的，那么您和从前可大不相同了。——他们还说了些什么？——说您曾经对那边的人着迷。——安德烈！——说您把他们的国家看作是自由的避难所，是充满德行，发明和独创性的国度。——安德烈！——现在您不爱听这话了。那好吧，不谈了。您说那位代理人看到您父亲赤身露体，就脱下自己的衣服盖在他身上，这很好。但是不应该忘记，他的仆人也为我做了同样的事。您对此事一字不提，先生，这会算在我账上的，使我这个绝不愿意忘恩负义的人有忘恩负义之嫌。”

你看，安德烈并不完全同意你的看法。他要求那场戏写得符合事实，而你要它符合写作的要求。你们两人都不满意，这全是我的过错。

我 “它(上天)使他在牢房深处，躺在他仆人的褴褛衣衫上死去”，这句话很严厉。

多华尔 这是一句气话。是一位忧心忡忡的人脱口而出的，他一生行善，但是至今不曾有过片刻的幸福，这会儿他正听人讲述一位好人如何遭遇不幸。

我 何况这位好人可能是他的父亲，而且这些不幸遭遇毁灭了

他朋友的希望，使他的情人陷于贫困，还给他的处境增添了新烦恼，这一切都将是真的。但你的敌人们将如何呢？

多华尔 假如有一天他们知道我的作品，公众将是评断我和他们的评判员。人们会从高乃依、拉辛、伏尔泰和克雷比庸的著作中挑出上百处给他们看，在那里，性格和情景引出了更强烈的东西，但却从未被人认为有失体统。我的敌人们将得不到附和，而且，人们将识破他们唯恐泄露的机密，人们将看出他们并不是出自善心，而是出于对人的深仇大恨。

我 这个安德烈到底是怎样一个人？我觉得他口若悬河，不象是仆人，老实说，他的叙述里有些词句放在你嘴里也不至于有失体面。

多华尔 我已经跟你说过，能给人以雄辩的口才的，莫过于不幸的遭遇。安德烈是个受过教育的人，但是，我猜，他年轻时有些放荡。他被送到岛上，我父亲是识才的，他雇用了安德烈，让他主管自己的事务，对他很满意。还是接着谈你的意见吧。在这一幕结尾的那段独白旁边，好象有个小记号。

我 是这样。

多华尔 这记号表示什么？

我 表示这段独白很美，但是长得受不了。

多华尔 那好，把它弄短些。你看看，想删去什么呢？

我 这我可完全外行。

多华尔 可是它很长呀。

我 你高兴怎样难为我就怎样难为我吧，但是你不能消除我这种感觉。

多华尔 也许能。

我 那你就使我太高兴了。

多华尔 我只要问你，在客厅里你觉得它怎么样？

我 好；可是我也要问你，在表演时我觉得短的东西，读起来怎么会嫌长呢？

多华尔 这是因为我没有把舞台动作写上去，而你也完全忘了这一点。我们现在还不知道，舞台动作对一部戏剧作品的结构和表演可能产生多大的影响。

我 可能是这样。

多华尔 而且，我打赌，你是把我放在剧院中，放在法国舞台上来看的。

我 那么，你认为你的作品在剧院里不会成功吗？

多华尔 很难成功。要成功就必须将对白的某些部分删去，或者改变戏剧动作和场景。

我 改变场景，你是指什么？

多华尔 去掉使一个已经过于狭窄的地方更加狭窄的一切东西^①，加上布景，不要人们看了一百年的那些场面，换上新的场面，一句话，把克莱维勒的客厅如实地搬上舞台。

我 那么说，场景很重要吗？

多华尔 当然。你想想，法国戏剧的布景和抒情戏剧一样多，它还可以提供更合人意的布景，因为奇幻的世界固然能欢娱儿童，但只有真实的世界才能使理性满意……没有场景，人们将什么也想象不出。有天赋的人会觉得没有意思，平庸的作家将靠亦步亦趋的模仿来取得成功，人们将越来越注意细微末节，而民族的鉴赏力将日趋贫乏……你见过里昂的剧场吗？我以为，只要首都有这样一个建筑物，大量的诗便可以涌现出来，也许还会有新的类型产生呢。

① 当时舞台上也坐有观众。

我 我不明白。烦你再解释解释。

多华尔 好的。

可惜我无法把多华尔对我说的一切都表达出来，按照他的方式表达出来！他开始很严肃，渐渐越来越激动，他的思潮蜂涌而至，将近结束的时候，他说得飞快，我很难跟上。下面就是我记得的。

他一开始说：

“我很想使那些除了现有事物以外一无所知的胆小的人们相信，如果世界是另一个样子，他们也会觉得很好；既然，跟传统的权威相比，理性的权威在他们眼中一文不值，那么，他们今天责难的东西，明天他们将会赞同，正如他们常常责难他们赞同过的东西一样……要对艺术有鉴别力，必须兼备好几种罕见的优点……高度的鉴赏力要求具备丰富的感觉，长期积累的经验，正直而善感的心灵，高尚的精神，略带忧郁的气质，以及灵敏的器官……”

他沉默片刻，接着又说：

“要使戏剧改观，我要求有一个十分宽大的舞台，人们可以按照剧本主题的要求，在台上布置一个大广场连同近旁的建筑物，例如宫殿的圆柱回廊，寺庙的入口，以及各种不同的场所，这些场所要安排得使观众看到全部行动，同时又有一部分行动为演员所看不见。

“这就是，也许就是往日埃斯库罗斯的《复仇神》^①的场景。一边是愤怒的复仇女神们搜寻乘她们假寐时逃脱的俄瑞斯忒

① 埃斯库罗斯(Eschyle, 公元前 525—456)，古希腊悲剧之父。《复仇神》是他的悲剧三部曲《俄瑞斯忒斯》中的最后一部。

斯，另一边是罪人，他裹着包头带，抱住密涅瓦^①神像的双脚，祈求她拯救。这里，俄瑞斯忒斯在向女神求诉，那里，地狱女神们在乱寻乱找，来回奔跑。最后，女神中间有一个喊叫起来：‘这儿有弑母者走过的血迹……我闻到了，闻到了……’她走着。她的残忍无情的姊妹们跟在后面，她们从原来所在的地方走到俄瑞斯忒斯的藏身处。她们包围他；喊叫着，狂怒得发抖，摇着手中的火把。当人们透过残酷的搜寻者的可怕的呼声和动作，听见不幸的人在祈求和呻吟时，这是多么可怕而又值得怜悯的时刻。我们能在我们的舞台上表演点类似的东西吗？在我们的舞台上永远只能表演一个行动，而在现实中，几乎总是有几个行动同时发生；同时表演它们，它们就能彼此衬托，对我们产生奇异的效果。那时，人们将害怕去看戏，却又克制不住地去看戏。那时，诗人不再象现在那样勉强满足于转瞬即逝的激动、稀稀落落的掌声、有限的几滴眼泪。相反，诗人将会震撼人们的精神，将混乱和恐怖带到人们的心灵中去。于是，古代悲剧中那些具有如此巨大可能性，而又如此不被人相信的现象将重见于今日。这些现象要等待天才出来才能重现，由他来把舞台动作和台词搭配起来，把说话的场面和沉默的场面穿插起来，利用这两个场面的结合，尤其要利用这个必然结合实现以前那可怕或者滑稽的一刹那。这些欧墨尼得斯^②在舞台上骚动一番以后，来到罪人藏身的庙堂，于是两个场面合而为一。”

我 沉默和说话的场面相互交替。我明白你的意思。但这不会引起混乱吗？

① 罗马神话中主艺术、科学、智慧的女神，即希腊神话中的雅典娜。

② 即希腊神话中的复仇三女神，司惩罚人类罪恶，她们头缠毒蛇，一手执火炬，一手执匕首。

多华尔 沉默的场面是一个画面，是一种活动布景。在抒情戏剧里，难道视觉的乐趣会损害听觉的乐趣吗？

我 不……但是，在古代戏剧里，音乐，朗诵，哑剧动作时而结合时而分离，人们关于古代戏剧所讲的事，应该这样来理解吗？

多华尔 有时是应该这样理解的。不过，这话扯得太远了。还是谈谈我们的问题吧。让我们看看今天可能做到什么。举一个家庭的普通例子吧。

一个父亲有个儿子在决斗中送了命。事情发生在夜里。目睹这场决斗的仆人来报告消息。他走进这位不幸的父亲的房间。他走来走去，脚步声惊醒了睡着的父亲。他问是谁。——是我，先生。仆人用异样的声音回答。——怎么，有什么事？——没有事。——怎么，没有事？——没有，先生。——这不是实话。你在发抖，你转过头去，你怕看我。究竟有什么事？我要知道，说，我命令你说。——跟您说，先生，没有事。仆人还是这样回答，一面流着眼泪。父亲从床上跳起来。——啊，你这个家伙。你在骗我，出什么祸事了，……我妻子死了？——没有，先生。——我女儿？——没有，先生。——那么是我的儿子……仆人不作声。父亲明白这个沉默意味着什么，他扑倒在地，房间里充满了他悲痛的呼号声。他的举动和言语正是一个因失去儿子，失去家庭中唯一希望而悲痛欲绝的父亲所应有的。

仆人跑进母亲的房间，她也在睡觉。听见有人突然拉开她的幔帐，她就醒了。——什么事？她问道。——夫人，天大的灾祸。现在是您以基督徒要求自己的时候了。您失去了儿子。——天哪！悲痛的母亲叫道。她拿起床头的基

督圣像,紧紧抱住,把嘴唇贴上去,两眼泪下如注,眼泪浇湿了钉在十字架上的基督。

这就是一个虔诚女人的画面,过一会儿我们还将看到温柔的妻子和伤心的母亲的画面。对于一个被宗教信仰控制了自然动作的心灵,必须有更强烈的震动才能使它发出真实的声音。

这时,人们已经把儿子的尸体抬到父亲房里,在那里出现了一个悲痛欲绝的场面,那时母亲在自己房间里表演了一场虔诚信徒的哑剧。

你瞧哑剧和朗诵是如何互换位置的。这就是我们应该拿来代替旁白的东西。但是,两个场面结合的时刻临近了。母亲被仆人领着,朝她丈夫的房间走去……我要问,表演这个动作时,观众怎样了?……即将使母亲触目惊心的,是丈夫,是伏在儿子尸体上的父亲!她穿过了两个场面之间的空隙,悲惨的声音传到她耳里。她一眼看见了目前的景象。她后退一步,四肢无力,不省人事地倒在陪伴她的人怀里,不一会便抽抽噎噎地哭起来。*Tum veræ voces* ①。

在这一段情节中,说话很有限,一位天才的作家,为填满其中的空白,也只须插入一些单音字;这里放上一个感叹词,那里写上半句话,他不必写一段成篇的台词,不论这篇台词多么短。

这就是悲剧。不过,要产生这种悲剧,需要有作家、演员、剧院,可能还需要广大的观众。

我 怎么,你想在悲剧里放上一张床,正在睡觉的父亲和母亲,一帧圣像,一具尸体,沉默和说话互相交替的场面!那你置

① 拉丁文:这声音是真实的。——贺拉斯:《诗艺》第361行。

礼仪于何地呢？

多华尔 啊，残酷的礼仪，有了你，作品变得多么拘谨和渺小啊！……

多华尔用使我惊讶的冷静口吻接着说：“但是，我的建议难道今天行不通么？”

我 我想我们永远达不到那一步。

多华尔 那么，一切都完了！高乃依，拉辛，伏尔泰，克雷比庸，他们赢得了天才们所能期望的最热烈的掌声，当悲剧传到我们手中时，它已达到最完美的境地了。

多华尔这样讲的时候，我脑中产生了一个奇怪的想法。那就是，当他把家庭遭遇写成喜剧时，他是怎样建立起各种类型戏剧所共有的规则，他又是怎样出于忧郁的气质而仅仅将这些戒律应用于悲剧。

他稍停了一会儿，又说：

“还有一个办法：希望有一天，一位天才会感觉到，在前人走过的老路上是不可能赶上前人的，于是他毅然决然改辙易途，只有如此才能使我们从哲学所未能攻破的偏见中解脱出来。我们所需要的不是理由，而是一部作品。”

我 我们有一部。

多华尔 哪一部。

我 《西尔维》^①，散文体的独幕剧。

① 《西尔维》又名《嫉妒者》。据拉博神甫称，作者是保尔·朗杜瓦。此剧于一七四一年八月十七日首次演出，一七四二年由书商普洛在巴黎出版。朗杜瓦的职业是律师，后来担任了《百科全书》艺术部分的编辑。此剧主题取自夏尔的《法国女名流》。

多华尔 我知道这个剧本，就是《嫉妒者》，是部悲剧。它的作者是一个很有思想而且感情丰富的人。

我 一开始是一个颇为悦目的场面：这是一个房间，观众只看见几堵墙，在房间深处的桌子上，放着一盏灯、一个水罐和一块面包，这就是嫉妒的丈夫给被怀疑的无辜妻子下半生所准备的住处和食物。

现在，请你想象对着桌子泪流满面的那位女人：戈桑小姐^①。

多华尔 同时也请你根据你举出的这个场面来判断场面的效果吧。在这出戏里，有一些其他细节是我喜欢的。这出戏足以启发一位天才的作家，但是，要使广大群众改变看法，还需要另外一种作品。

谈到这里，多华尔叫起来：

“啊！别人在你^②这个年龄只勉强剩下冷冰冰的理智，而你却拥有天才的全部热力，我多么想在你身边，成为你的欧墨尼得斯，不停地激励你。你会写出这部作品的。我会告诉你，‘浪子’和他仆人的场面^③使我们流下多少眼泪，当你离开我们的时候，我们不致因为你没有留下你应该创造的剧种而引为千古憾事。”

我 你将怎样称呼这个剧种呢？

多华尔 家庭和市民悲剧。英国人有散文体悲剧《伦敦商人》和《赌徒》^④，莎士比亚的悲剧是半诗体半散文体。第一位用

① 戈桑(Jeanne-Catherine Gaussin)，法国女演员，此剧女主角的扮演者。

② 此处指伏尔泰。

③ 伏尔泰的《浪子》第3幕第1场。此剧于一七三六年十月十日上演。——原编者注。

散文引我们发笑的诗人，把散文引入了喜剧。将来第一位用散文使我们流泪的诗人，将把散文引进悲剧。

但是在艺术中，如同在自然界一样，一切都是相互联系着的，人们如果接近真实的某一方面，也就会接近它的很多别的方面。那时我们在舞台上将看到一些自然的情景，而这正是一向与天才以及巨大效果为敌的礼仪所摒弃的东西。我将不倦地向我们法国人呼吁：真实！自然！学习古人！学习索福克勒斯！学习他的菲罗克忒忒斯！诗人将菲罗克忒忒斯搬上舞台，他倒在洞口，身上穿着破烂的衣衫，在地上打滚。他感到一阵剧痛，他号叫，发出含糊不清的声音。布景是粗野的，剧中不讲排场，只有真实的声音，真实的语言，简单而自然的剧情。如果这样的景象倒不如衣着华丽、油头粉面的人物的景象更使我们感动，那准是我们的鉴赏力退化了。

我 一个好象刚从盥洗室走出来的油头粉面的人。

多华尔 他慢吞吞地在台上踱着步，用贺拉斯称之为：

...Ampullas, et sesquipedalia verba,^⑤

“格言，吹胀了的酒瓶，长达一尺半的词句”来刺激我们的耳朵。

为了败坏戏剧这种艺术，我们是什么都做到了。我们保存了古人的夸张的诗法，这诗法适合于长音多和重音突

④ 散文体悲剧《赌徒》于一七五三年在伦敦上演，在朱瑞巷剧院获得空前成功。这个剧本长期被误传为李洛(Lillo)的作品，其实是爱德华·莫尔的作品。狄德罗将剧本译成法文，稍加修改以便在法国上演。

⑤ 拉丁文，下句“格言，吹胀了的酒瓶，长达一尺半的词句”即其译文。见贺拉斯：《诗艺》第97行。

出的语言，适合于宽阔的舞台和由乐器伴奏而且谱成曲调的朗诵；反之，我们却放弃了简单的情节、对话，以及真实的场面。

我不想把浅筒靴、厚底靴^①、肥大的服装、面具、传话筒重新搬上舞台，尽管它们都是那个戏剧体系的必要部分。然而，这个体系难道没有一些有价值的东西吗？当天才失去有力的援助时，再给它增加障碍，你以为这妥当吗？

我 失去什么援助？

多华尔 大量观众的支持。

现在再没有名副其实的公开演出了。即使在上座最盛的日子里，我们的观众怎能和雅典或罗马的观众相比呢？古代剧场容纳观众达八万人之多。斯科吕斯剧院有三百六十根圆柱和三千尊雕像。在修建这些建筑时，人们千方百计使乐器和台词发声洪亮，因而想出了一件伟大的器具。Uti enim organa in æneis laminis, aut corneis [echeis] ad chordarum sonituum claritatem perficiuntur: sic theatrosus, per harmonicen, ad augendam vocem, ratiocinationes ab antiquis sunt constitutæ.”^②

我在这里打断多华尔的话，对他说：

① 古代希腊罗马人在喜剧中穿浅筒靴，在悲剧中穿厚底靴。

② 拉丁文：“古人度量乐器，在铜片或牛角片上标出升音符号的间隔，以便使琴弦发出的声音正确，这样，他们借助和声的科学，建立了某些比例，使人们在剧院里能听见台词。”（公元前罗马建筑师维特吕夫著作中之一段，由佩罗译成法文）——勃里埃版注。但加尼埃版《狄德罗美学论著》的编者认为佩罗的译文不够忠实，另译如下：“如同管乐器借助铜片或牛角共振器而使声音如琴弦的乐音同样清晰，古人也找到了办法：借助和声科学来使剧场的音响洪亮。”

“关于我们的剧院，我还有一段趣事要对你讲呢。”

“等一会请你讲，”他回答我，接着又说下去：

“你也知道，人们是相互影响的，在群众骚动中感情是相互交流的，从这一点你便可以判断众多的观众聚在一起会有多么大的力量。四、五万人聚于一堂是不会为了拘守礼仪而克制自己的。如果共和国的一位要人流了一滴眼泪，你想想，他的悲痛会在其他观众身上产生什么效果呢？难道还有什么东西比一位可敬的人的悲痛更为感人呢？

“如果有人并不因为很多人有同感而感觉更为强烈，那么，这个人肯定有某种隐秘的毛病。在他的性格中有一种我不喜欢的孤僻。

“如果说万人聚会肯定会增加观众的激情的话，那么，这对作者，对演员，又会产生什么影响呢？某日，从某时至某时，在某个阴暗的小地方使几百观众消遣；在全国性的庄严节日里，占用最富丽堂皇的建筑物，使举国瞩目。建筑物里里外外人头攒动，而他们的娱乐或厌烦将取决于我们的才能；这两者之间岂不有天渊之别？”

我 你赋予纯粹的地方环境以极大的效果。

多华尔 它们会在我身上产生这样的效果，我认为我这个感觉是正确的。

我 可是照你这样说，仿佛正是这种环境在戏剧中保存了，也许甚至引进了诗和夸张。

多华尔 我不强求人们同意我这个设想。我只要求人们审察它。由于观众人数多，甚至在他们聚精会神的时候，剧院里也不免有他们的嗡嗡低语声，因此，要使观众听到台词，演

员必须提高嗓门，一个音节一个音节地吐字，加重音调，从而使人感到诗体的好处，这种设想难道不是合乎情理的吗？关于戏剧诗，贺拉斯曾说：

Vincentem strepitus, et natum rebus agendis.^①
“它便于串连情节，噪杂声也盖不住它”。与此同时，也是出于同一原因，夸张扩展到举止、手势和行动等其他各部分，从而产生了一种被称作朗诵的艺术。

不论是由诗产生了戏剧朗诵还是由于朗诵的必不可少而引进并保存了舞台上的诗和诗的夸张，抑或是这种逐渐形成的体系因其各部分配合得体而存在，有一点是肯定的，即戏剧动作中一切巨大的东西一旦产生，随即消失。演员在台上时而沉默，停止夸张，时而朗诵，继续夸张。

人们不自觉地寻求一种统一，而一旦找到它就抓住不放。从寺庙里的讲坛直到搭在十字路口的戏台，人们的服装，声调，手势，举止，都由这个统一来决定。你去看看塞纳广场^②角落的一个卖艺人，他穿着五颜六色的衣服，手指上戴满了戒指，帽上飘着长长的羽毛。他带着一只猴或者一头熊；他在马上立起来，扯开嗓子叫，用最过火的方式指手划脚地说话；而这一切对于地点、演说者以及他的听众都很相宜。我对古人的戏剧体系稍有研究，希望哪一天和你谈谈这个体系，公正地向你阐述它的性质、缺点和优点，证明那些攻击它的人并没有仔细观察过它……你要给我讲的关于我们剧院的趣事呢！

我 是这样。我有一个有点放荡的朋友。他在外省闯了祸，不

① 拉丁文，下句引号内文字即其译文。见贺拉斯：《诗艺》第82行。

② 巴黎最古老的广场之一。

得不来首都避一避这件事可能引起的风波。他住在我那里。有一天剧院演戏，我想让那位幽居的朋友散散心，建议带他去看戏。我记不得是去三家剧院中的哪一家了^①。不过这与我的故事无关。他同意，我便领他去了。我们到了那里，年轻人一看见四处的卫兵，入口处阴暗的小门，以及分发戏票的、带铁栅栏的小洞，以为他面前是一座监狱，以为人家奉命要关押他。他是个勇敢的人，所以坚定地立住脚，一手按住剑柄，愤怒地瞧着我，用狂怒和鄙视的声音叫道：“啊！我的朋友！”我明白他误会了。我叫他放心。你会同意，他的误会不是没有根据的……

多华尔 可是我们的审查进行到哪里了？既然是你使我迷了路，还得请你把我引上正道。

我 我们谈到第四幕，你和贡斯丹丝的那一段……这儿只有一个铅笔记号；但是这个记号从第一行一直划到最末一行。

多华尔 你对什么不满意？

我 首先是语气，我觉得它超乎一个女人的水平。

多华尔 超乎一个普通女人的水平，这我相信。可是你会认识贡斯丹丝的，也许那时你会觉得这幕戏还在她的水平之下呢。

我 有些表达法，有些思想，与其说是她的，不如说是你的。

多华尔 应该是这样。我们的表达法，我们的思想是从和我们交谈，和我们生活在一起的人那里借取来的。按照我们对他们的评价（而贡斯丹丝是尊敬我的），我们的心灵或深或浅地染上了他们心灵的色彩。我的性格一定在她的性格上

^① 法兰西喜剧院，意大利喜剧院，歌剧院是当时数得上的三家正经剧院。马路剧院或集市剧院当时还不象几年后那么时新。

有所反映，而她的性格也一定在罗萨丽的性格上有所反映。

我 那么，长度呢？

多华尔 啊！你又回到舞台上去了。你有很久没有这样做了。

你看见我们，贡斯丹丝和我，站在舞台边上，直挺挺地，看着彼此的侧面，交替地朗诵问句和答话。可是在客厅里是这样进行的吗？我们有时坐着，有时站着，有时还走几步。我们常常停下来，丝毫不急于结束这场使我们两人都同样感兴趣的谈话。她有什么话不对我说呢？我有什么话不回答她呢？你不知道，当这个冲动的心灵对理性置若罔闻的时候，她会用什么样的办法使甜蜜的幻想和宁静降临到这个心灵里！“多华尔，你的女儿将是正直而庄重的，你的儿子将是高贵而骄傲的。你的孩子们都将是可爱的……”。这些话，加上脉脉含情而又尊严矜持的微笑，对我有多大的魔力，我确实无法表达出来。

我 我明白你的意思。我从克莱蓉小姐^①口中听见这些话，并且我还看见她。

多华尔 是的，只有女人才具有这种深奥的技巧。我们男人全是枯燥无味的推理者。

她对我说：“行善事而不获善报，不是总比不行善事要强吗？”

“父母对儿女有一种牵肠挂肚的、畏畏缩缩的爱，这种爱宠坏了他们。还有另一种周到细致的、安安静静爱，这种爱使他们成为正直的人，这后一种才是真正的父爱。

“对于使群众欢娱的一切东西感到厌烦，这是真正爱好

^① 克莱蓉(Claire, 1723—1803)，法国女演员，以演伏尔泰的悲剧著名，著有《回忆录》。

德行的结果。

“德行有扩及一切事物的辨察力，是坏人所没有的。

“最幸福的人是给最大多数的人带来幸福的人。

“我情愿死，这是一句经常听到的愿望，它证明，至少有时证明，有比生命更可贵的东西。

“正直的人，哪怕在另一个星球上，也会受到不正直的人的尊敬。

“激情比哲学更能摧毁偏见。谎言怎能抗拒激情呢？激情有时还能动摇真理。”

她还对我说了另外一句话，话确实很简单，但和我的处境那么相似，以至我害怕了。

那就是：“在激情剧烈的冲击下，没有一个人，无论是多么正直的人，不在心灵深处渴望德行的荣誉和恶行的利益的。”

这些思想我记得很清楚，但是它们之间的联系我却忘了，它们完全没有进入到戏里。戏里所有的，以及刚才我向你谈的那些话，我想足以证明贡斯丹丝是有思考习惯的。因此她制服了我，她的理性把我在气恼时跟她顶撞的话象灰尘般一扫而光。

我 在这场戏里，我看见还有一处划上记号，但记不得是为什么。
多华尔 请读读那一段。

我读道：“没有任何东西能比德行的榜样更有力地诱惑人，甚至恶行的榜样也比不上。”（四幕三场）

多华尔 我明白了。你觉得这句格言不正确。

我 是这样。

多华尔对我说：

“我行善太少，但是我比谁都看重德行。我把真理和德行看成两尊巨大的石像，它们矗立在地面上，它们周围的一切都被破坏而化为废墟，惟它们屹立不动。这些巨像有时也蒙上云雾，于是人们便在黑暗中行动，这是愚昧和罪恶的时代，狂热和征战的时代，但是总有一朝云开雾散，于是俯伏在地的人们认出了真理并向德行致敬。一切都要过去，惟有德行和真理永存。

“我认为德行就是喜爱伦理秩序。一般说来，从我们年幼的时候起，我们就喜爱这种秩序。贡斯丹丝对我说，在我们的心灵中，这种喜爱先于任何经过思考的感情——而正是在这一点上，她和我的意见针锋相对——这种喜爱不知不觉中在我们身上起作用，它是正直和高尚趣味的萌芽，只要不受情欲的干扰，它引导我们向善；而当我们误入迷途时，它也会寸步不离，并为我们准备有利于作恶的条件。如果它万一被窒息，会有人对行善感到后悔，正如有人对作恶感到悔恨一样。当我看到一个坏蛋能够做出英勇的行为时，我深信好人更好，而坏人并不那么坏，善比恶更不可分割地依附在我们身上，而且，一般来说，坏人灵魂里的善多于好人灵魂里的恶。”

我 我还感觉，不应该象审查哲学家的格言那样来审查一个女人的道德观。

多华尔 呵！要是贡斯丹丝听你这么说！……

我 这个道德观对戏剧来说不是有点过分吗？

多华尔 贺拉斯要诗人到苏格拉底的著作中去汲取学问：

Rem tibi Socraticæ poterunt ostendere chartæ①。然

① 拉丁文：苏格拉底的书能向你指出事物真象。——贺拉斯：《诗艺》第354行。

而我想，一部作品，不论是什么样的作品，都应该表现时代精神。道德观是否净化，偏见是否削弱，人们是否乐于对万事慈悲为怀，对有益事物的爱好是否广为传播，牧师的作为是否引起人民的兴趣，即使在喜剧中，也必须使人看到这一切。

我 尽管你说了这一大篇道理，我还是坚持我的意见。我觉得这场戏很美，但是很长。我并不因此降低对贡斯丹丝的尊敬，我十分高兴世界上有象她这样的女人，而且，她又是你的妻子……

铅笔记号开始稀疏了，不过这里还有一处。

克莱维勒把他的命运交到你手中。他来听取你所作的决定。你已经牺牲了自己的爱情，还决定牺牲你的财富。由于你的慷慨，克莱维勒和罗萨丽又富有了。你向你的朋友隐瞒这一点，这我赞成，可是你为什么向他指出不再存在的障碍，这样折磨他以取乐呢？我知道这引出下文中对商业的一番赞扬。这番赞扬是合理的，它增加了作品的教益和效用，可是它把作品拖长了，要是我，我就把它删掉。

……Ambitiosa recidet

Ornamenta……①

多华尔回答说：

“我早看出你得天独厚。人在作出猛烈的努力以后，有一种休憩的愿望，这是不可抗拒的；如果你曾付出极大努力来行善，那你也会有这个愿望的。你从来不曾需要松一口气……那时我是在欣赏自己的胜利。我使我的朋友表露他心中最正直的感情。我看到他越来越无愧于我刚才为他所做的事。而你觉得这些

① 拉丁文：……过度的装饰削弱……——贺拉斯：《诗艺》第 447 行。

都是不自然的！相反，你应该从这些性格中看出臆想的事件和真实的事件是多么不同。”

我 可能你是对的。可是，告诉我，在第四幕第一场，罗萨丽后来加上了这些话，是吗？“过去我如此眷恋的情人！我始终尊敬的克莱维勒，等等。”

多华尔 你猜对了。

我 可以说现在我只剩下赞扬你的话了。我无法对你说 I 多么满意第三幕第五场。在读它以前，我对自己说：他想使罗萨丽解脱，这是个狂妄的计划，他施用于贡斯丹丝，没有成功，施用于罗萨丽，也不会成功。他将对她说什么而又不增加她的尊敬和柔情呢？现在来看看吧。我读了作品，我深信，处在罗萨丽的地位，任何一个还有点善心的女人不会得不到解脱，不会不对她的情人回心转意的。我想，只要有真理，正直，口才，对于人心，我们没有什么办不到的事。

可是，你的剧本不是杜撰的，其中最细微的事件都是事先准备好的，你怎么能做到这一点呢？

多华尔 戏剧艺术之所以准备事件，只是为了将它们串连起来，而它之所以将事件串连在作品中，正是因为事件在自然中是相互串连着的。艺术模仿自然，既然自然在处理效果之间的关联时天衣无缝，艺术也是如此。

我 我觉得用哑剧手法准备事件有时很自然，很巧妙。

多华尔 当然。这个剧本中就有一个例子。安德烈向我们报告他主人的不幸遭遇，我不止一百次地想到他说的是我父亲。我做了一些表示不安的动作，专心致志的观众看到我这些动作时，不难产生同样的猜疑。

我 多华尔，我对你无话不说。我在剧本里间或看到一些戏剧里不用的表达法。

多华尔 可是，如果一位名作家用了它，就没有人敢指责了。

我 还有些表达法是挂在人人嘴边，写在最优秀作家的作品里的，而且，改变它们不能不损害作品的内容。可是你知道，随着一个民族的习俗日益败坏，戏剧语言却净化了，恶行为自己制造了一种语言，它逐渐散布开来，我们应该知道它，因为，使用曾一度被恶行占用的表达方式是危险的。

多华尔 你这看法很对。剩下的问题在于弄明白对恶行的宽恕应该以什么范围为限。如果由于恶行的语言不断扩张，德行的语言就日趋贫乏的话，那么，过不了多久，人们将满嘴蠢话了。可是我想，鄙视这种恶习的侵蚀却又能表现出自己的鉴赏力和品德的，一定大有人在。

我在社会上已经看到，如果一个人的耳朵过于挑剔，别人会为他脸红。难道法国戏剧一定要到词汇变得和抒情戏剧的词汇一样狭窄，循规蹈矩的表达法和音乐曲调一样寥寥无几的时候，才觉得脸红？

我 这就是我对你的作品细节的全部意见。至于安排方面，我看到一个缺点，也许这是和主题不可分的，得由你自己来判断了。主题的性质有所变化。从第一幕到第三幕结束，讲的是德行遭到了不幸，而在剩下的部分，则是德行获得了胜利。我想应该使骚动贯彻全剧的始终，延长德行的考验和不安，而这样写也不难。

比如说，从开始到第三幕第四场保持原样。罗萨丽听说你要娶贡斯丹丝，她痛苦得昏了过去，忧愤地对克莱维勒说：“别管我……我恨你……”，接着，克莱维勒起疑心，你对

这个使你心如刀割而毫不觉察的纠缠不清的朋友发脾气，第三幕就到此结束。

我这样来安排第四幕。我将让第一场大致保持原样，只是于斯蒂纳告诉罗萨丽，说来了一位她父亲的使者，说他秘密谒见了贡斯丹丝，而且她完全有理由相信他带来了不幸的消息。在这一场以后，我将放上第三幕第二场，克莱维勒奔到罗萨丽膝前，想打动她的心。接着，贡斯丹丝进来了，领来安德烈，人们向他询问。罗萨丽得知父亲的不幸遭遇，下文的进展你大致有数了。克莱维勒和罗萨丽的感情受到刺激，这样，你也许比先前更感到窘迫为难。你有时真想把一切都说出来，最后也许真这样做了。

多华尔 我明白，但是这样一改我的故事就面目全非了。我的父亲，他会怎么说呢？再者，你相信这样一改剧本会更好吗？这会使我陷于可怕的绝境，会把一个相当简单的故事写成一个十分复杂的剧本。我会变得更富有戏剧性……

我 也更平凡。是这样。但是作品肯定成功。

多华尔 这我相信，而它的趣味会十分贫乏。困难确实会少一些，但是我想，保持平静比维持骚动更富于真正的真实性和美。你想一想，正是在这时候，德行作出的牺牲开始了，而且一件接着一件。你看看高尚的言词和有力的场面如何继感人的情境而来。可是，在这平静的气氛中，贡斯丹丝、克莱维勒、罗萨丽和我，我们的命运吉凶未卜。人们知道我准备做什么，但是没有任何迹象表明我会成功。确实，在贡斯丹丝身上，我没有成功，在罗萨丽身上，成功的可能性也不见得会多些。你刚才向我指出的那个方案里，有什么重要事件能代替这两场戏呢？完全没有。

我 我只剩下一个问题要问你，就是关于你的作品的类型。这不是悲剧，也不是喜剧。那么是什么，你给它起个什么名字？

多华尔 你喜欢的名字。明天，你若愿意，我们一起来找一个合适的名字。

我 为什么不在今天呢？

多华尔 我得走了。我约了邻近的两家佃农，他们也许在家里等候我一小时了。

我 又是你要调解的一起官司吗？

多华尔 不是，这件事有点不一样。这两家佃农里面，一家有个女孩，另一家有个男孩，孩子们彼此相爱，但是女方很富有，而男方却一无所有……

我 所以你想说合父母，使孩子们满意。再见，多华尔，明天见，在老地方。

第三次谈话

翌日，天空昏暗，一块黑云挟着暴雨和雷电停在山巅，山被笼罩在黑暗里。从我站的地方看去，闪电在黑暗中忽明忽灭。橡树梢不住地晃动；风的呼啸和流水的呜咽混在一起。雷声隆隆，滚过树丛。我的幻觉在种种奇妙的关系支配下使我在这一片昏黑之中看见了多华尔的身影；他就象前一天我看到的那样兴奋得手舞足蹈。我似乎听见他那和谐的声音在风雷中升起。

这时候，暴雨停止了。雨后天色更加清朗，我真想到橡树下去找多华尔；但我转念一想，可能那儿土地太软，草也太湿。下雨的时间虽然不长，可是很大。于是，我径直去多华尔家里。他

正在等我，因为他也认为我不会到前一天约定的地点去。就在他的花园里，一条宽阔的河沟的沙岸上——他习惯在这里散步——他把他的想法全部都对我发挥了。泛泛地谈过了生活的动作和人们如何在舞台上模拟这些动作之后，他对我说：

“一切精神事物都有中间和两极之分。一切戏剧活动都是精神事物，因此似乎也应该有个中间类型和两个极端类型。两极我们有了，就是喜剧和悲剧。但是人不至于永远不是痛苦便是快乐的。因此喜剧和悲剧之间一定有个中心地带。

“泰伦斯写了一个剧本^①，主题是：一个青年人结婚。婚后不久就因事到远方去。他离开了一段时间，后来回家了。他认为妻子有不贞的行为，而且认为证据确凿。于是他悲观绝望，想把妻子休了。你试想那女子和她父母的处境是多么难堪。剧中有一个名叫达夫的人物，这人物本身就是个有趣的角色。诗人把他怎么安排呢？在头四幕中，作者把这个人物从舞台上远远支开，而最后为了使全剧终了时气氛愉快一些才把他召回来。

“我要问一下，这出戏是属于哪一类型呢？属于喜剧吗？里面并没有使人发笑的字眼。属于悲剧吗？剧中并无恐怖、怜悯或其他强烈的感情的激发。可是剧里仍有令人感兴趣的东西。任何戏剧作品，只要题材重要，诗人格调严肃认真，剧情发展复杂曲折，那么即使没有使人发噱的笑料和令人战栗的危险，也一定有引起兴趣的东西。而且，据我看来，由于这些行动是生活中最普遍的行动，以这些行动为对象的剧种应该是最有益、最具普遍性的剧种。我把这种戏剧叫做严肃剧。

“这类戏剧如果成立，就没有什么社会情境和重要的生活情

① 指《婆母》。

节不能归到戏剧体系这部分或那部分的了。

“你想给予这个体系尽可能大的范围，把真实和虚幻、想象世界和现实世界都包括进去吗？那就在喜剧下面加上滑稽，在悲剧上面加上神奇吧。”

我 我明白你的意思：滑稽……喜剧……严肃剧……悲剧……神奇。

多华尔 严格说来，一出戏从来就不会局限于一种类型。没有一部属于喜剧或悲剧的作品其中不包含放在严肃剧里也并非不合适的若干章节。同样，在严肃剧中也一定有若干篇章带有喜剧或悲剧的色彩。

严肃剧处在其他两个剧种之间，左右逢源，可上可下，这就是它优越的地方。喜剧和悲剧就不是这样。喜剧的一切不同色调都可以包括在喜剧本身和严肃剧之间；悲剧的一切不同色调也可以包括在严肃剧和悲剧之间。滑稽和神奇都同样脱离自然，我们不可能从中吸取任何不曾走样的东西。画家和诗人有权利敢想敢做；但这种权利不能引申到把不同的类型融化在一个人身上。对一个趣味高尚的人来说，把卡斯托耳^①提高到天神之列，与把醉心贵族的小市民封作高官同样是荒谬的。

喜剧和悲剧是戏剧创作的真正界标。但是，如果说，喜剧求助于滑稽就不能不使自己降格，悲剧扩张到神奇就不能不失真，那么，这两个处在两头的剧种就是最感人、最难写的剧种了。

① 卡斯托耳 (Castor)，希腊神话中的英雄，传说与波吕丢刻斯同系宙斯和斯巴达王廷达瑞俄斯之妻勒达所生之孪生子。

一切自觉有戏剧天才的作家必须首先练习写严肃剧。对一个将被培养成为画家的青年学生，首先要教他画裸体素描。绘画艺术的这个基本部分画熟了，就可以选择主题。他可以在普通阶层中或者在上层社会中选择主题，他可以随自己的心意描绘人像的衣服，但必须使人感到在人像的衣褶下有个赤裸的躯体。在练习写严肃剧的过程中对人作了长期研究的戏剧家，可以按自己的才能选择悲剧或者喜剧，可以在其人物身上披上王袍或者朝服，但人永远不要在衣服下面消失。

如果说严肃剧是一切剧种中最容易的一种，反过来说，它又最不受时间地点的变迁所影响。你尽管把裸体像带到世界上你喜欢的任何地方，如果它画得好，它就一定会吸引别人注意。如果你善于写严肃剧，那么，无论在什么时代、什么民族中间，你都会博得人们的喜爱。它从旁系剧种借用的不同色调并不足以使它失去本色。这不过是衣襟袍角，只能盖住身体的某些部分，其他很大部分依然是裸露的。

你可以看到悲喜剧只能是个很坏的剧种。因为在这种戏剧里，人们把相互距离很远而且本质截然不同的两种戏剧混在一起了。想用不易看出的不同色调来把两种本质各异的东西调和起来是根本不可能的。每一步都会遇到矛盾，剧的统一性就消失了。

你会看到，在严格的批评家眼里，这种剧是不无缺陷的。因为在这种戏剧里，喜剧最令人发笑的特点和严肃剧最感人的特点杂然并陈，时而象喜剧，时而又象严肃剧。

你想知道越过各个剧种之间的天然界线会带来怎样的危险吗？那你就把事物推到极端，把两类距离极远的戏

剧——比方悲剧和笑剧——往一块儿凑吧，你会时而看见一个举止俨然的元老院贵族匍匐在一个娼妇脚下扮演着最丑恶的色鬼的角色，时而又会看见一群阴谋家策划推翻一个共和政体。^①

笑剧、滑稽表演和滑稽剧并不是独立的剧种，而是喜剧或趣剧的分支，各有特定的目标。

喜剧和悲剧的诗律学已经有人试订过上百次。严肃剧也有自己的诗律学，这种诗律学也是非常广泛的。但现在我只和你谈谈我在写剧本时脑子里所想到的关于这方面的东西。

既然在严肃剧处于两个极端类型的剧种之间，没有它们那种强烈的色彩，我们就绝对不应该忽略能给予严肃剧以力量的那些因素。

题材必须是重要的；剧情要简单和带有家庭性质，而且一定要和现实生活很接近。

我不愿意剧里有仆人，因为正直的人是不让仆人知道自己的隐私的；而且如果每一幕戏都在主人和主人间进行，那只会使全剧更为有趣。一个仆人如果在舞台上象在现实社会里那样说话就会令人生厌，如果不那样说话就显得不真实。

从喜剧借用的色彩如果太强烈了，作品就会既使人发笑，又使人流泪，那么主旨的统一性和色彩的统一性就完全丧失了。

① 参看奥特维的《被拯救了的威尼斯》，莎士比亚的《哈姆雷特》和大部分其他的英国剧本。——作者注。（按：狄德罗这里所指的是奥特维所写剧本的情节。）

严肃剧包含独白。因此我得出结论，严肃剧倾向于悲剧而不是倾向于喜剧，因为喜剧里独白很少而且非常短。

如果一部作品同时借用喜剧的和悲剧的不同色调那是很危险的。你必须认清你作品的主题和人物性格的发展趋向，沿着这个趋向往前走。

寓于作品中的教训必须强有力而带普遍性。

绝对不要有过场人物。万一情节需要有一个的时候，必须赋予这个人物以独特的性格，使它突出。

必须大力注意哑场表演，撇开只能产生暂时效果的剧情突变，多安排几个画面，画面越美，观众就越喜欢。

动作差不多总是有损人物的尊严，因此，你剧中的主角必须尽量少作剧中的置景员。

特别是要记住，总的原则是没有的。在我刚才指出的原则中，我还不知道哪个原则是有天才的人违反了便不能成功的原则。

我 我的反对意见没说出来你倒先猜着了。

多华尔 喜剧中的人物代表类型，而悲剧中的人物只是个人。

让我给你解释一下。悲剧的主角是具体的人：不是雷古鲁斯^①就是布鲁图斯^②，或者卡图^③，他不可能同时又是另外一个人。喜剧的主角恰恰相反，它代表一大群人。如果碰巧剧作家赋予这个人物一个那么特别的面貌以致在整个社

① 雷古鲁斯 (Regulus)，公元前二六七至二五六年罗马执政官。与迦太基作战时被俘，迦太基人派他回罗马谈判交换俘虏的问题，言明不论谈判成功与否他必须返回迦太基。雷古鲁斯为了祖国的利益，将个人安危置之度外，勇敢地劝罗马元老院不要接受迦太基人的建议，谈判于是失败。他吻别妻儿，不顾亲朋的劝阻和挽留，毅然返回迦太基从容就义。自古以来，雷古鲁斯被认为是古罗马人中守信义、重气节的典型。

会里只能找出一个面貌和他相仿佛的人，那么，喜剧就会回到孩童时代，退化成讽刺剧了。

据我看，泰伦斯有一回就犯了这样的错误。他的“赎罪者”^④是那么一个父亲，他曾以不应有的严厉迫使儿子走了极端，因而自己懊恼万分。为了惩罚自己，他衣着褴褛，饮食粗粝，闭门谢客，遣散婢仆，还躬自耕种土地。这样一位父亲可谓并不合乎情理。这样悲哀的例子在大城市中百年方能一遇。

我 据我看，口味特别的贺拉斯似乎看到了这个缺点，但他并没有给予很严厉的批评。

多华尔 我记不起在什么地方了。

我 在《讽刺集》卷一的第一或者第二篇。贺拉斯企图指出，神经有毛病的人常因想避免走极端而趋向另一极端。他说富菲狄乌斯害怕别人把他看作是挥霍无度的人。你知道富菲狄乌斯干的是什麼营生吗？他以月息五厘贷款给别人而且利息要先付。一个人欠的债越多，他要的利息越高。他把涉世不深而父兄训诫又极严的世家子弟的名字背得烂熟。你大概以为这个人是按自己的收入花钱的吧？错了，他是自

② 布鲁图斯(Brutus)，罗马共和国创建人之一，曾领导罗马人于公元前五〇九年推翻帝制，成立共和国，被选为罗马第一任执政官。他的儿子与皇党勾结，阴谋复辟，他大义灭亲，坚持把谋叛的儿子判处死刑，并亲自监斩。法国古代剧作家常以此事迹作为悲剧的题材。

③ 卡图 (Caton, 公元前232—147)，古罗马裁判官，以道德高尚、执法不阿著称。

④ 泰伦斯的喜剧《赎罪者》中的主人公，这位严肃的父亲不满儿子的恋爱行为，将儿子驱逐出国，但又自伤寂寞，幸由一机智的奴隶从中调度，阖家得以重庆团圆。

己最残酷的敌人。那个喜剧里的父亲因儿子逃走而引咎自责，他在折磨自己方面并不比富菲狄乌斯更为残酷。

……Non se pejus cruciaverit……①

多华尔 是呀，没有比给予“残酷地”这个字眼以双重意义更合乎这位作者的性格的了。这两个意义，一个落在泰伦斯头上，另一个则用来批判富菲狄乌斯。

严肃剧中的人物性格往往和喜剧的人物性格具有同样的普遍性；但不象悲剧里的人物性格那样个别。

人们有时候会这样说，宫廷里发生了一件很有趣的轶事，城里发生了一桩非常悲惨的事件。因此可以得出结论：喜剧和悲剧在任何等级里都会产生，所不同者只是痛苦和眼泪更经常地出现在臣仆的家庭，而快乐和欢笑则更经常地降临在帝王的宫殿。决定一出戏是喜剧、严肃剧还是悲剧的因素，往往并不在于主题而在于戏的格调、人物的感情、性格和戏的宗旨。爱情、嫉妒、赌博、秽行、野心、仇恨和欲望等等的效果都能使人发笑、深思和发抖。一个嫉妒的人竭力想证实妻子不贞，这人一定很可笑；一个正派的人怀疑妻子不贞而又不能摆脱爱情的桎梏，内心一定很痛苦；一个性格暴躁的人知道了这件事，可能作出犯罪

① 拉丁文：“……他在折磨自己方面并不更残酷。”贺拉斯在《讽刺诗集》第1卷第2篇里抨击了著名的高利贷者富菲狄乌斯：富菲狄乌斯害怕别人说他挥霍，虽然他广有田产，放债极多。

贺拉斯把他折磨自己的方式和泰伦斯的“赎罪者”的赎罪方法作了比较，认为泰伦斯故事里的那位因儿子逃走而后悔莫及的可怜的父亲在折磨自己方面并不比他更加残酷。

行为。一个赌徒把情妇的画像押给高利贷者；另一个赌徒和自己的财产过不去，把它挥霍殆尽，使妻儿生活穷困，自己也陷入失望的深渊。我还用得着举更多的例子吗？我们谈论过的那出戏^①差不多三种剧的特点都有。

我 怎么？

多华尔 是这样。

我 这倒真少见。

多华尔 克莱维勒性格诚实，但是急躁而轻率。当他夙愿得偿，安心占有了罗萨丽以后，就忘记了过去的痛苦；觉得我们的故事只是一个普通的生活遭遇。他加以嘲笑，甚至把戏的第三幕写成了滑稽剧。他写得很好，把我的困窘写得很逗笑。我因此笑了，但是，克莱维勒使我们生活中最重要的行动之一蒙上了可笑的色彩，这点又令我暗自生气，因为毕竟要有那么一个千钧一发的时刻，它可能断送克莱维勒的财产和爱情；断送罗萨丽心地的清白和正直，断送贡斯丹丝心境的宁静；断送我的廉正，甚至生命。我向克莱维勒进行报复，把戏的最后三幕改成悲剧。我可以向你保证，我使他哭的时间比他使我笑的时间要长。

我 能看看这些段落吗？

多华尔 不能。这并不是拒绝，而是因为克莱维勒把他写的那一幕烧了，我的只剩下大纲。

我 这个大纲呢？

多华尔 你如果问我要，我会给你的。不过你考虑考虑吧。你的思想细腻。你很爱我，这个大纲看完后给你留下的印象，你一时大约很难排遣。

^① 指《私生子》。

我 把那个悲剧性的大纲给我，多华尔，拿给我。

多华尔从口袋里掏出几张活页纸，把纸递给我的时候把头转到一旁，好象生怕自己的眼光会落到纸上似的。以下就是大纲的内容：

第三幕 罗萨丽获悉多华尔和贡斯丹丝的婚事之后，认为多华尔是个背信弃义的朋友，薄幸的男人，于是她断然决定：把一切都揭开。她看见了多华尔；便以极端轻蔑的态度对待他。

多华尔 我并不是背信弃义的朋友和薄幸的男人。我是多华尔，一个可怜的人。

罗萨丽 应该说，是个卑鄙小人……难道这个卑鄙小人没有使我相信过他是爱我的吗？

多华尔 我过去爱你，现在也还是爱你的。

罗萨丽 他过去爱我！现在还爱我！今天却要娶贡斯丹丝。他已经答应贡斯丹丝的弟弟今天就完婚！……滚开，堕落的灵魂，滚得远远的！不要再来扰害被你抛弃的无辜的人。你一走，安宁和德行就会重新回到这里。赶快逃开吧，羞耻和悔恨从来就不放过恶人，它们正在门口等着你。

多华尔 她骂我！对我下逐客令！我是罪大恶极的人！啊！德行呀，这难道就是你给我的最后酬报吗？

罗萨丽 他大概以为我不会说出去……不，不……真相一定会大白的……贡斯丹丝一定会怜悯我的年少无知……她心里会原谅我、宽恕我的……克莱维勒啊！为了消除我对你的不公，赎回我给予你的痛苦，我应该如何爱你啊！……恶人的

面目被揭穿的时刻快要到来了。

多华尔 冒失的姑娘，站住，否则你就要为我可能犯的唯一罪行负责了，如果说一个人把再也扛不动的重担远远抛开是一桩罪行的话。只要你再说一句话，我就会认为，道德不过是欺人之谈，生命不过是命运的不祥的礼物，任何地方都没有幸福，黄泉之下才有安宁。我也就活不下去了。

罗萨丽已经走远，听不到他说的什么。多华尔眼看自己被心爱的人、唯一为他所爱的女人鄙夷，而且可能被贡斯丹丝痛恨，并激起克莱维勒的愤怒；行将失去使自己对生活感到兴趣的、仅有的这几个人，重又跌入孤独的深渊……他能到哪儿去呢？能向谁诉说呢？能爱谁呢？能为谁所爱呢？绝望盘踞在他的心头：对生活感到厌烦，想死。这就是第三幕结尾的那段独白的主题。这一幕一完，他就再也不对仆人说话，而只是用手势指挥他们了。仆人们服从他。

第四幕一开始罗萨丽就实行她的计划。贡斯丹丝和她的哥哥异常惊讶，他们不敢见多华尔，多华尔也不敢见他们中的任何一个。他们大家都互相躲避，你躲开我，我躲开你。多华尔就这样突然地也很自然地同时遭到了他一直担心的、众人的遗弃。他在走上命运注定的途径，他也觉察到了。于是他决定一死了之。他的仆人查理现在是他在这个世界上剩下的、唯一的人了。查理觉察到主人轻生的念头，便向全家发出警号。他跑去找克莱维勒、贡斯丹丝和罗萨丽。告诉他们。大家吓得惊惶失措。顿时忘却个人利益，都设法重新接近多华尔，不过为时已经太晚。多华尔不再爱任何人，不再恨任何人，也不再说话，什么也不看、什么也不听了。他的

灵魂似乎已经麻木，不可能再有任何感情了。他也曾与这种阴郁状态斗争，不过挣扎显得很微弱，断断续续，没有力量，也不产生效果。这就是第五幕开始时多华尔的情况。

这一幕开始时只有多华尔一个人。他在台上踱来踱去，什么话也不说。从他的衣着、动作和沉默里，都可以看到他正在准备离开人世。克莱维勒进来了，求他继续活下去，他跪在多华尔脚下，抱着他的双膝，用最正当、最感人的道理敦促他接受罗萨丽的爱情。但这对多华尔说来只是更加难堪。这一场戏促成了他的死亡。克莱维勒从他嘴里只得到几个不成句的单词。多华尔作其他动作时都没有说话。

贡斯丹丝上。她帮助弟弟恳求多华尔。她以最动人的言词向多华尔解释听天由命的道理、上帝的威力，违抗这种力量简直就是犯罪，还说到克莱维勒的建议……等等。她说这番话的时候，两臂拉着多华尔的一条胳膊，她弟弟则把多华尔拦腰抱住，生怕他会跑掉似的。但多华尔木然伫立，声息毫无，既不感觉他的朋友在拥抱他，也听不见贡斯丹丝所说的话，只不时伏在他们身上哭泣。可是欲哭无泪。于是他挣脱身子，长叹了几声，作了几个缓慢而可怕的动作。唇上掠过几丝笑意，这笑意比他的叹息和动作更要可怕。

罗萨丽上。贡斯丹丝和克莱维勒同下。这一场戏充满羞怯、天真、眼泪、痛苦和悔恨。罗萨丽看到了自己造成的恶果，心里很难受。胸中交织着对多华尔的爱情和关怀、对贡斯丹丝的尊敬、对克莱维勒的无法拒绝的爱情，她说了多少感人肺腑的话啊！多华尔最初好象并没有看见她，也不听她的诉说。罗萨丽大叫几声，握住他的双手，不让他走开。这时候，多华尔用茫然的目光注视着她，就象一个刚从

昏睡状态苏醒过来的人似的。这一振作使他支持不住了。他象一个挨了沉重打击的人，颓然倒在沙发上。罗萨丽痛哭失声，凄楚万分，撕扯着自己的头发跑下台去。

多华尔在这种奄奄一息的状态中呆了一会。查理站在他面前，一句话也没说……他半闭着眼睛，一头长发垂在沙发背上，嘴半张着，呼吸重浊而短促，胸脯不断起伏。这种濒死状态逐渐过去，多华尔发出一声痛苦的长叹，呻吟着醒过来了；他两手抱头，双肘支在膝上；然后勉强站起来，踉跄而缓慢地走了几步，碰见了查理。他拉着查理的胳膊，定睛看了他一会儿，把自己的钱包、怀表掏出来，连同一封封好但没有写上地址的信递给查理，示意叫他出去。查理扑倒在他脚下，把脸贴在地上。多华尔没有理他，继续茫然地往前行。走着走着，脚碰到了躺在地上的查理，他躲开，往旁边走……这时候，查理一跃而起，把钱包、怀表抛在地上，飞跑去求救。

多华尔慢慢地跟着他……毫无目的地靠在门上……看见门上有门……他仔细看了一下……把门关上……拔出佩剑……把剑柄挂在地上……剑尖对准胸脯……侧身斜俯下去……两眼抬起望着天空……然后目光又回到自己身上……就这样呆了一会儿……长叹一声，倒了下去。

查理重上，发觉门关着，便大声喊人，众人重上，破门而入，发现多华尔躺在血泊里死了。查理号哭着跑了进去。其他仆人围着尸首。贡斯丹丝上。这景象使她大受刺激，她大声呼喊，在台上失魂落魄地乱跑，一点不知道自己说的是什么，作的是什么，也不知道自己要到哪里去。人们把多华尔的尸体抬走了。这时候，贡斯丹丝转身朝向发生流血惨剧

的地方，坐在沙发上，双手掩面，一动也不动。

克莱维勒和罗萨丽上。看见贡斯丹丝的模样就问她。贡不答。他们继续问。贡仍旧没有回答，只是把手从脸上移开，把头转过去，用手给他们指了指溅满多华尔血迹的地方。

这时候，台上只听见一片喊叫声、哭声，然后是一阵沉默，继而喊叫声又起。

查理把多华尔那封信交给贡斯丹丝：信里写着多华尔的一生和他的遗嘱。但贡斯丹丝刚看了头几行，克莱维勒就象疯子那样奔了出去，贡斯丹丝跟着他也跑了出去。于斯蒂纳和其他仆人把昏迷的罗萨丽抬走，全剧终。

“呀！”我叫了起来，“要不就是我对这出戏毫不理解，要不这出戏是悲剧。老实说，这已经不是什么德行的考验，而是德行的绝望了。也许，让人看到一个好人被迫走向这样悲惨的结局有点危险，但并不因此而感觉不到哑场动作和台词、哑剧连用的力量。这就是我们正在逐渐失去的美，因为我们缺乏场景和胆量，一味因袭前人，把自然和真实抛开了……多华尔并没有说话……难道有什么话能象他的行动、他的沉默那样打动人吗？……让他偶尔说几句话，那是可以的；但是不要忘记喜欢说话的人是很少会自寻短见的。”

我站起来，去找多华尔。他在树丛中踱着，似乎正在沉思。我想还是把他这几张纸留着的好。他也没有向我要回去。

“如果你认为这出戏属于悲剧性质，”他对我说道，“并认为悲剧和喜剧之间有一个中间剧种，那么，这就有了两种未经探讨而正有待研究的戏剧。你就写属于严肃剧性质的喜剧吧，写家庭

悲剧吧，你可以相信，你一定能博得观众的喝采和不朽的名声。特别是要少用戏剧突变，要寻求画面，接近现实生活，而且必须给哑场动作留出充分施展的余地……有人说现在再也没有可以感动人的伟大悲剧性情感了，用一种新颖而能打动人的手法去表现高尚的情操是办不到的。在希腊人、罗马人、法兰西人、意大利人、英吉利人以及世界上所有民族曾经写作过的悲剧中，这也许是真的。但是，家庭悲剧却有另一种情节、格调和与它相适应的最高尚的情操。这种高尚的感情，我感觉到了。它包含在一个父亲对养他终老的儿子所说的话里：‘儿呀，我们是两不亏欠了。我曾经把生命给予你，现在你又把生命还给我。’它也包含在另外一位父亲对自己儿子所说的一番话里：‘你永远要说真话。绝不要许下自己不愿履行的诺言。当你还在襁褓的时候，我常常把你的双脚捏在手里，好让你暖和。现在我就凭这个来要求你。’”

我 这种悲剧会使我们感兴趣么？

多华尔 我正要问你呢。这种悲剧离我们比较近。它描写了我们周围的不幸。怎么！一个现实的场面、真实的服装、和动作协调合拍的谈吐、简明的动作、一些你不可能不曾为你的双亲、朋友和你自己担过忧的危险等等，这一切会给你什么印象，你难道想象不出来么？厄运的突然降临，对身败名裂的恐惧，穷困的境遇，使人走向倾家荡产、从倾家荡产走向绝望、从绝望走向轻生的激情等，这些并不是罕见的事情。这些事情和一个僭主的暴亡或者一个孩子被牺牲在雅典或罗马的祭坛上相比，难道不一样使你难过么？……看，你不注意听……你在想别的事……你没听我说话。

我 你那悲剧性的大纲盘据了我的脑海……我似乎看见你在舞台上游荡……碰到你那个俯伏在地上的仆人时又把脚步移开……把门关上……拔出佩剑……。这些默默无声的动作，想起来就令我战栗。我不相信观众能受得了这种场面。这全部动作似乎属于应该用叙述形式交代的动作。你看如何。

多华尔 我认为一件不合乎情理的事情，不应该向观众叙述，也不应该让观众看到。在合乎情理的动作中，也很容易分清哪些应该让观众眼睛看到，哪些应该在幕后进行。我必须把我的想法运用到众所周知的悲剧里。我不能从目前尚不存在的剧种里举例说明。

如果动作简单，我认为与其叙述倒不如在舞台上表演。穆罕默德把匕首高举在伊伦娜的胸脯上^①，心里委决不下：野心驱使他刺下去，而爱情又使他下不了手，这是一幅动人的画面。常使我们设身处地为不幸者着想，而永远不会偏袒恶人的那种怜悯心肠使我的灵魂大受震动。我看到匕首并不是在伊伦娜的胸脯上而是在我的胸脯上晃动……。这个动作很简单，不会摹仿得不逼真……但如果动作复杂了，意外事件增多了，有些事件就很容易使我想起我是在池座里，所有台上的人都是演员，台上发生的丝毫不是事实。相反，叙述会把我带离舞台，我闭上眼睛却能获知所有的情况。我会根据我在现实中所见过的来想象出这些情况。没有任何东西破坏真实性。诗人说过：

① 拉努(LaNoue)的悲剧《穆罕默德二世》第5幕第4场。一七三九年该剧曾在法兰西喜剧院上演。——勃里埃版注。

在两派相持之下，加察斯迈步走出，
目露凶光、面色阴沉、毛发倒竖，
形容可怖、附体的神灵，使他四肢震动；①

或者

……荆棘上鲜血淋漓，
悬挂着他的断发残臂。②

表演这些诗句里加察斯形象的那个演员在哪里呢？格兰瓦尔③在两派之间可能迈开高贵而骄傲的步伐，也可能面色阴沉，甚至目露凶光。我从他的动作和姿态，也可能看出他身上有一个魔鬼正在与他纠缠。但是，不管他样子多么可怕，他的头发不会倒竖。戏剧摹仿达不到这个地步。

叙述中的其他形象也大都是这样：万弩蔽空，日色无光，三军骚动，遍地鲜血，年轻公主胸脯上插着匕首，狂风怒吼，天外雷声隆隆，头上电光闪闪，大海咆哮，浪沫横飞。诗人描绘了这一切，观众在想象中看到了这一切，但艺术并不把这一切摹仿出来。

还有，我和你谈论过的我们对秩序的那种极为强烈的爱好，使我们不得不让人与人之间保持比例。如果某一环境超乎常规，它就会使其余的环境在我们的脑子里相应扩大。诗人没有提到加察斯的身量，但我们却看到了。我按照他的行动比拟出他的身量。思想的夸张越出了界线，波及一切接近这个对象的事物。真实的布景可能本来很窄小、单

① 拉辛：《伊菲革涅亚》第5幕第6场。

② 拉辛：《费德尔》第5幕第6场。

③ 格兰瓦尔(grandval, 1711—1784)，法国十八世纪著名悲剧演员。

薄、平庸、虚假或者蹩脚，但在叙述里却变得高大、结实、逼真、甚至很庞大。在舞台上，它可能与真实距离很远，我把它想象得比真的要大一些。这样，史诗里的人物，形象也就比真人大一些。

这些就是原则。你自己用这些原则去衡量我的悲剧初稿的动作吧。这动作不是很简单么？

我 是简单。

多华尔 里面有不能在舞台上摹仿的环境么？

我 一个也没有。

多华尔 这样效果是否强烈呢？

我 只会太强烈，也许。谁敢说我们到剧院里去是寻找如此强烈的印象呢？人们愿意被打动、被感动、吃惊，但只到一定的程度。

多华尔 为了获得正确的看法，让我们摆摆观点吧。一部戏剧作品的目的是什么？

我 我想，是引起人们对道德的爱和对恶行的恨……。

多华尔 因此，说只应该使人感动到一定程度就等于说人们看完戏后不应该太热中于德行，太厌恶恶行。对这样一群怯懦拘谨的人，还有什么诗意可言呢？审美力又变成什么了呢？如果拒绝接受艺术的感人力量，给艺术的效果硬划范围，那么艺术会变成什么呢？

我 关于你称之为市民家庭悲剧的本质，我还有几个问题要问你。但在问你之前我已经隐约知道你会如何回答。如果我问你，在你给我举过的例子中为什么没有时而是哑剧、时而是有声剧的场面？你一定会回答说，不是所有主题都具有这种美。

多华尔 这倒是真的。

我 然而什么是你视之为戏剧新支的这种严肃喜剧的主题呢？人性里最多只有十二种左右真正属于喜剧性的、线条分明的性格。

多华尔 我也这样想。

我 处理人类各种性格中的细微区别不可能象处理明朗的性格那样顺利。

多华尔 我也这样想。但你知道从这里能得出什么结论吗？……结论是，要搬上舞台的，说老实话，已经不是人的性格而是人的社会处境^①了。到目前为止，在喜剧里，性格是主要对象，处境只是次要的。今天，处境却应成为主要对象，性格只能是次要的。过去，人们从性格引出情节线索，一般是找些能烘托出性格的场合，然后把这些情景串起来。现在，作为作品基础的应该是人物的社会地位、其义务、其顺境与逆境等。依我看，这个源泉比人物性格更丰富、更广阔，用处更大。因为只要人物性格渲染过分些，观众心里就会想，这人物并不是我。但他不能不看到在他面前展示的情境正是他的处境；他不能不承认自己的责任。他不能不把耳朵听到的和自己联系起来。

我 我看，人们似乎已经多次接触这类主题了。

多华尔 事实并非如此。你别弄错了。

我 在我们的剧本里不是有许多税务官吗？

多华尔 不错，有许多。但税务官的形象并没有塑造出来。

我 很难举出一个其中没有“家长”的剧本。

① 法语原文 Condition，此处不仅指人的身分、地位，而且包括人的全部生活条件、社会处境。

多华尔 我同意你的说法。尽管如此，“家长”这个形象并没有塑造好。一句话，我问你，人物一定的身分，所承担的义务，其顺境、逆境及危险等等，是不是都已搬上舞台了呢？是不是已经成为我们剧本的情节线索和道德主旨的基础了呢？其次，难道这些义务、顺境、逆境和危险不是每天都使我们看到处境极为困难的人吗？

我 那么，你是希望人们扮演文人、哲学家、商贾、法官、律师、政治家、市民、司法官、税务官、大老爷和管家罗？

多华尔 是的，除此之外，还加上各种亲属关系：作为一家之长的父亲、丈夫、姐妹、兄弟。作为一家之长的父亲！在我们这个人们完全不懂一家之长的父亲为何物的世纪里，这是一个多么好的主题啊！

你想，每天都有新的情境在形成，你要知道，世界上也许没有任何东西比各种社会情境对我们更为陌生、更应该使我们发生兴趣的了。我们在社会里每个人都有自己的处境，但是我们要和各种不同社会处境的人打交道。

社会处境！从这块土壤里能抽出多少重要的情节、多少公事和私事、多少尚未为人所知的真理、多少新的情况啊！各种社会处境之间，难道不和人类个性之间一样具有矛盾对比么？诗人难道不能把这些社会处境对立起来么？

但这些主题并不单属于严肃剧。随着抓住这些主题的人的天性不同，这些主题可以成为喜剧或者悲剧主题。

笑料和罪恶的变化也是这样，因此，我认为每五十年就可以写一部新的《恨世者》。其他很多性格不都是这样的吗？

我 我不讨厌这些想法。看，我现在已经很愿意看第一出属于严肃剧性质的喜剧，或者第一次上演的小市民悲剧了。我喜

欢人们扩大我们乐趣的范围。我接受你提供的东西，但是也让我们保留原有的东西吧。我向你承认，我心里仍然念念不忘神话剧。看见这种剧被人和趣剧混为一谈；看见它被摒于自然系统和戏剧系统之外，我心里很难过。把基诺①，斯卡龙②，达苏西③相提并论：唉，多华尔，把基诺和他们放在一起！

多华尔 没有人比我更喜欢看基诺的作品了。这位诗人的作品非常优美、亲切、通俗易懂，一般说来水平也很高。我希望有一天能够让你看到我对这位独一无二的人的才能有多么熟悉，有多么高的评价，而且指出从他这样的悲剧里我们能学习到什么东西。但现在谈的是他的剧种，我觉得他的剧种很不好。我猜想，你自己不愿谈趣剧；想把它留给我谈。但是神话世界对你来说难道更熟悉么？如果大自然里不存在神话世界画面的范本，那你拿这些画面和什么东西比较呢？

趣剧和神话剧丝毫没有诗意，也不可能有诗意。如果在抒情的舞台上，大胆地勾上新的一笔，这荒谬的一笔，其所以能成立只是因为和先前荒谬的一笔多少有些联系。作者的名气和才能在这里也起一点作用。莫里哀在醉心贵族的小市民的脑袋周围点起许多支蜡烛。这是失掉分寸的过火作法，但观众都没有异议，大家都笑了。另外一位作者设想出一些人，他们傻事干得越多，身子就越变得矮小；在这个故事里，有一种合理的隐喻，但这位作者却被观众喝了倒

① 此处指菲力浦·基诺 (Philippe Quinault, 1635—1688)，法国抒情诗人，与音乐家吕利合作编写歌剧，作品流畅、优美，颇为闻名。

② 斯卡龙 (Scarron, 1610—1660)，法国趣剧作家，莫里哀的先驱。

③ 达苏西原名沙尔·果阿波 (Charles Coyneau, 1605—1677)，法国游方诗人，趣剧作家的主要代表。

采。安琪莉克靠一个指环的魔力隐身不让自己情人看见，但这个指环并没有使她在任何观众面前把身子隐去^①。这个可笑的玩意儿并没有使任何人感到诧异。如果把一把匕首交给一个恶人，恶人用它去刺自己的敌人，但结果却伤了自己，这正是作恶的报应，但这把神奇的匕首能否被观众欣赏却毫无把握。

在所有这些戏剧创作里，我只看到一些象哄小孩睡觉时讲的故事一样的故事。难道以为只要把这些故事写得美就能使这些故事有足够的真实感，就可以使一些头脑清楚的人发生兴趣么？《蓝胡子》里的女主角被囚在塔顶，她听见了暴君从塔下发出来的可怕声音；如果搭救她的人不出现，她就要玉殒香消，这时候，她的妹妹站在她旁边，两眼向远处搜索那位救星。谁能说这个场面比不上任何抒情剧场面？谁能说在“妹妹呀，你什么也没看见么？”这一声问话里没有动人的东西？她既然能使小孩子们为她流泪，那么，为什么不能使有理智的成人感动呢？因为剧里有一把“蓝胡须”，而这蓝胡须把戏剧的效果破坏了。

我 你认为没有一部属于趣剧或者神话剧的作品不带有这把“蓝胡子”的几根胡须么？

多华尔 我认为是这样。但我不喜欢你这种说法。你的说法带有打趣的性质，而在任何场合我都是不喜欢打趣的。

我 好，让我用一个比较严肃的意见来弥补我这个过失。抒情

① 在基诺一六八五年所写的抒情悲剧《罗兰》第2幕第2场中，罗兰来的时候，安琪莉克把一个魔术指环放在口中，把身子隐去：

美丽的安琪莉克，我到底在这儿找到你了。

天呀，什么魔法使我的眼睛看不见你呢？

剧里的天神不就是史诗里的天神吗？然而请你回答，为什么维纳斯在舞台上为阿多尼斯之死而伤心落泪的时候，不如在《伊利亚特》中因狄俄墨得斯的长矛一击受到轻微擦伤而惊呼的时候，或者在看到自己美丽而白皙的玉手上受伤的皮肤正在发黑而连声叹气的时候那样媚态横生呢？在荷马史诗中，这位泪流满面的女神躺在母亲狄俄涅怀里^①，这不是一个动人心弦的画面吗？为什么这个画面在抒情作品里就不那样讨人喜欢呢？

多华尔 一位比我高明的人会回答你说，史诗美丽的装璜适合希腊人、罗马人和十五、十六世纪的意大利人，但现在却被法兰西人所扬弃；寓言里的天神、神示、刀枪不入的英雄和浪漫的冒险故事今天已经不时兴了。

我还要说一句，在想象中描绘和编成戏剧演出，这两者之间是有很大的差别的。人们可以使我的想象力接受任何东西，这只要吸引住我的想象就成了。但要想吸引我的感官，情况就大不一样。请你回忆一下刚才我提出的那些关于即便是合乎情理的事物的原则，这些合乎情理的事物有时宜于呈现在观众之前，有时又不宜于让观众看见。我刚才作的区分应用于神话剧就更加严格。总而言之，如果神话剧这个剧种不能具有史诗的那种真实性，那如何能在舞台上引起我们的兴趣呢？

要使高贵的社会身分能感动人，就必须使情境突出。只有这个办法才能使这些冷漠而被压抑的灵魂吐出人性的声音，没有这人性的声音，就不能产生伟大的效果。随着人的

① 希腊神话中，传说爱情女神系宙斯与坦塔罗斯之女狄俄涅所生。

社会身分的提高，这种声音就逐渐减弱。请听听阿伽门农^①的一段话吧：

但愿在这不幸之中，我能尽情地痛哭一场，用眼泪减轻
我的悲伤；

帝王的命真苦！我们都是奴隶，
严酷命运的奴隶，人类舆论的奴隶！
我们不断被旁观者包围；
而最不幸的人至少还敢于哭泣^②。

神祇们的尊严能低于国王么？如果看着女儿被牵去作牺牲，阿伽门农还害怕有失身分，那么什么样的情境才能使朱庇特忘掉自己的尊严呢？

我 但古悲剧里到处都有神。《菲罗克忒忒斯》这部著名悲剧就是以赫拉克勒斯^③收场的。你把这个剧本说成好到不能增减一字。

多华尔 最先精心研究人性者的第一件事是注意分清人的七情六欲，认识它们，标出它们的特征。有一个人找出七情六欲的抽象概念，这个人就是哲学家；另一个人给概念以形体和动作，这个人就是诗人。第三个人按照形体和动作去雕刻大理石，这个人就是人像雕刻家。第四个人使人像雕刻家俯伏在自己的作品脚下，这个人就是教士。多神教的神是按人的形体塑造的。荷马、埃斯库罗斯、欧里庇得斯和索福

① 阿伽门农(Agamemnon)，荷马史诗中阿耳戈斯的国王，希腊远征特洛亚的联军统帅，曾被迫杀长女伊菲革涅亚献祭。

② 拉辛：《伊菲革涅亚》第1幕第2场。

③ 赫拉克勒斯(Héraclès)，希腊神话中最伟大的英雄，传说为众神之王宙斯之子，以力大闻名。

克勒斯的作品里的神是什么？人类的罪恶、德行和人格化了的自然的伟大景象等，这就是真正的诸神族谱。我们就应该用这样的眼光去看萨图恩①、朱庇特、马尔斯、阿波罗、维纳斯、帕耳卡斯三女神②、爱神和那三位复仇女神。

异教徒因悔恨而心神不宁的时候，他真的以为有一位复仇女神在自己身体里作祟。当他看见这个鬼魂手执火炬、满头缠着长蛇在罪人眼前伸出血淋淋的双手驰过舞台的时候，他又怎能不惶恐不安呢？但我们！我们却明白这些都是虚假的迷信！

我 那有什么！只消把复仇女神换上我们的魔鬼就行了。

多华尔 世界上虔诚的信念太少了……而且，我们的魔鬼，形状那样怪诞……那样庸俗低级……索福克勒斯的《菲罗克忒忒斯》以赫拉克勒斯结束全剧，这有什么奇怪？这出戏的全部情节都建立在赫拉克勒斯的神箭上，从前，神庙里赫拉克勒斯的雕像脚下，每天都有老百姓在顶礼膜拜啊。

你知道民族迷信和诗歌的结合产生了什么后果吗？那就是，诗人不能使自己诗中的人物具有鲜明的性格。否则，他就需要描写双倍的人物，需要使同一种情感同时以神和人两种形式表现出来。

这就是为什么荷马史诗里的英雄差不多都是些历史人物的原因。

但是，当基督教在人们的脑子里逐走了对异教神的信仰、从而使艺术家不得不寻找别的幻象源泉的时候，诗的体

① 萨图恩，罗马神话中的农神，即希腊神话中的克洛诺斯。半人半兽，生羊角羊蹄。

② 帕耳卡斯三女神，希腊罗马神话中掌握生、死、命运的三女神。

系就改变了。人取代了神的地位,获得了比较单一的性格。
我 说严格一点,性格的统一性难道不是虚构的么?

多华尔 可能。

我 那么就放弃真实性了吗?

多华尔 一点也不。要记住:舞台上演的只是一个单一的行动、一个生活环节、一段短暂的时刻,在这短暂的时刻里,一个人保持了自己的性格,这是合乎真实的。

我 在包括生活的一大部分和许许多多不同事件以及各种各类情况的史诗里,又该如何去描写人呢?

多华尔 据我看,对人作如实的描写有很多好处。如果按人应该是怎么样的去描写,这太笼统、太模糊,不能作为摹仿艺术的基础。坏极的人或者好极的人都是罕见的。忒提斯把儿子浸进斯提克斯河^①,从河里出来的时候,就脚踵而言,她的儿子和德尔西特^②相差无几。忒提斯就是自然的形象。

说到这里,多华尔停了一下,然后接着说道:“只有建立在和自然万物的关系上的美才是持久的美。如果把万物设想在时移物易的一刹那之中;一切描写只不过代表转瞬的时刻,那么,一切摹仿就都将是无益的了。艺术中的美和哲学中的真理有着共同的基础。真理是什么?就是我们的判断符合事物的实际。摹仿的美是什么?就是形象与实体相吻合。

① 据希腊神话,海神忒提斯曾把儿子阿喀琉斯(荷马史诗《伊利亚特》中的无敌英雄)浸进冥界斯提克斯河,传说这条河的水能使人刀枪不入,但浸的时候,忒提斯倒提阿喀琉斯的脚踵,所以阿喀琉斯的脚踵未沾河水,这是阿喀琉斯全身唯一害怕刀枪的地方。后来在特洛伊战争中,阿喀琉斯被巴里斯的毒箭伤踵而死。

② 德尔西特(Thersite)是《伊利亚特》中的人物,猥琐怯懦,因嘲笑阿喀琉斯,被阿喀琉斯一拳打死。

“我担心的是诗人、音乐家、舞台美术家和舞蹈家对他们的舞台还没有一个真正的概念。抒情剧若好，就是最好的剧种，若坏，就是最坏的剧种。如果不想摹仿自然——最严格的自然，那么抒情剧能好得了么？有什么必要把不值得一写的东西写成诗呢？有什么必要把不值得歌唱的东西谱成歌曲呢？越需要我们花力量上去的题材就越应该是好的题材。使哲学、诗歌、音乐、绘画和舞蹈表现荒谬不合理的题材，不就等于糟蹋这些艺术吗？这些艺术每一门类本身的目的都是摹仿自然；而现在为了利用它们联合起来的魔力，却选择一个荒诞的故事！难道幻象离开现实不是已经够远了么？事物的普遍秩序应该永远是诗歌理性的基础，这种普遍秩序和变形化貌、魔法妖术有何共同之点呢？我们这个时代，某些天才人物已经把哲学从理性世界带回到现实世界中来了。难道找不出一个有天才的人为抒情诗效同样的力，使抒情诗从神奇的幻境回到我们所居住的大地上来吗？

“那时候，当人们谈到一首抒情诗时，就不至于再说这是一部不合理的作品，主题不符合自然，主要人物是假想人物、情节发展常常不符合时间、地点、情节的三一律，作品里一切摹仿手法似乎都不过是为了彼此削弱才放在一起了等等。

“在古代，贤人就是哲学家、诗人、音乐家。这三方面的才能后来由于彼此分离而退化了；哲学的范围缩小了；诗缺乏思想；歌缺乏力量和效果；于是失去了这些官能的贤智之士不再具有原来的魅力和使人民大众乐于听从了。也许，一个伟大的音乐家和一个伟大的抒情诗人可以弥补这一切缺憾。

“你看，这又是一项必需完成的任务。出来吧，能把真正的悲剧和真正的喜剧放在抒情的舞台上的天才人物。让他象希伯来人的先知那样激动地高呼：Adducite mihi psaltem（给我叫

个琴师来)，这样他就一定能喊出这位琴师来^①。

“我们邻国的抒情剧当然有缺点，但这些缺点要比想象的少得多。如果歌手甘愿只在节奏上摹仿抒情调中表现激情的含糊不清的音调，或者只摹仿写景调中的主要自然现象，如果诗人知道自己的抒情小曲应该是自己剧本的终曲，那么，我们在改良的道路上所取得的进展就要大得多了。”

我 那我们的芭蕾舞会变成怎么样呢？

多华尔 舞蹈？舞蹈还有待一位天才来改进。现时各地的舞蹈都很差，因为大家几乎都没认识到舞蹈是一门摹仿艺术。舞蹈之于哑剧，正如诗歌之于散文，或者说得更恰当一点，如同自然朗诵之于歌唱一样。舞蹈是有节奏的哑剧。

我很想问问所有这些舞蹈，如进退都有一定步法的曼努爱舞、巴斯皮埃舞、黎阁东舞、阿尔曼舞、萨拉万德舞^②等有什么意义。这男人翩翩起舞，风度俊美，没有一个动作不使我产生灵巧、优雅和高贵之感；但是他摹仿的是什么？问题不在于会唱歌，而在于懂得念出音符。

一段舞是一首诗。因此，这首诗应该有自己的表现内容。这是动作的摹仿，要求诗人、画家、音乐家和哑剧演员的协力合作。这种摹仿有自己的主题，可以分成幕和场。每一场有自己的自由吟咏调或规定吟咏调，有自己的抒情短曲。

① 据《旧约·列王纪(下)》第3章第15节记载，希伯来人与摩押人作战，途中缺水。希伯来先知以利沙向耶和华祈祷求雨，求雨时，他大呼：“给我叫个琴师来”。琴师演奏时，耶和华即显灵告诉以利沙，说已应允希伯来人的请求。翌日，天果降雨，希伯来人遂大破摩押人。

② 这些都是十七、十八世纪盛行于西欧贵族社会的交际舞，或三拍，或二拍，或疾或徐的单人或双人舞。

我 我承认我对你的意思还是似懂非懂；如果没有前几年出版的一篇活页文章的话，也许可以说完全不了解你的意思。这篇文章的作者不满意《乡村卜师》结尾的那段芭蕾舞^①，建议采用另外一个舞。如果我没有弄错的话，我看这作者的想法和你的想法相距不远。

多华尔 这很可能。

我 如果你举个例子我就更清楚了。

多华尔 举个例子？好的，我可以想一个。我现在就考虑。

我们在小径上踱了几圈，一句话也没说；多华尔考虑他关于舞蹈的例子；我呢，则在脑子里反复思考他的几种想法。以下大致就是他给我举的例子。“例子很普通，”他对我说道，“但很便于说明我的想法，即使它更接近自然、更有趣，也不过如此。”

主题——傍晚时分，一个农家少年和一个农村姑娘从地里回来。在他们住的那个小村附近相遇。他们想排演一段他们本星期日要在大榆树下共同演出的舞蹈。

第 一 幕

第一场——他们第一个动作是惊喜。他们用哑剧动作来互相表示这种惊喜。

他们彼此走近，相互敬礼。少年向姑娘建议练习舞蹈。女的回答说，天色已晚，她害怕迟归会受到诃责。男的一再要求，她答应了。他们把农具放在地上：这就是一段“宣叙

① 《乡村卜师》是卢梭写的幕间剧。一七五二年十月在枫丹白露宫廷演出，一七五三年三月一日在巴黎由皇家音乐学院演出。狄德罗这里谈的是该剧第八场的芭蕾舞，该场的出场人物有许多村民、村姑。

调”。走的台步和没有节拍的哑剧动作就是舞蹈中的宣叙调。他们排演舞蹈，追忆姿势和舞步。他们互相矫正，重新开始。跳得好一些的时候就相互赞许，跳错了就相互埋怨：这是一个可以被一段抒情短曲来截断的宣叙调。由乐队开口，由乐队表达言词、摹仿动作。诗人把要说的话交给了乐队；音乐家把这些话谱成曲；画家设计出布景；哑剧演员则跳舞、做动作。由此你可以很容易地想象，如果舞蹈不是象诗那样写出来，如果诗人写不好台词、找不到悦目的画面；如果舞蹈家不懂得演戏，如果乐队不会说话，那一切就都完了。

第二场——他们正在彼此传授步法的时候，突然传来了令人害怕的声音；两个孩子被扰乱了，他们停了下来，侧耳倾听。声音消失了，他们放下心，继续跳。他们又重新被同样的声音打断、骚扰；这是一段加插少许歌唱的宣叙调。宣叙调后面紧跟着一段哑剧，年轻的农村姑娘想逃走，农家少年挽留她。男的说出自己的道理，女的不愿听，两人之间有一个激烈的对舞。

对舞之前有一小段宣叙调，这段宣叙调就由两个孩子的许多面部、身体和手的姿势构成，他们就这样彼此向对方指出声音来自什么地方。

姑娘终于被说服了。他们排演得正欢的时候，突然两个年纪比较大、乔装打扮得又可怕、又可笑的农民缓步上场。

第三场——在低沉的交响乐伴奏下，这两个化了装的农民跳着整套能够吓唬孩子的动作。他们的走近是一段宣叙调，他们的对话是一段对舞。两个孩子害怕了，手足都颤

抖起来。魔影越走近，他们就越害怕；于是他们竭力想逃跑。但他们被拖住了，魔影追逐他们；化装农民和受惊的孩子构成一个激烈的四人舞，这个舞以孩子们的逃脱告终。

第四场——魔鬼揭去假面具，放声大笑起来；他们跳了一整套象恶人对自己的恶作剧得意忘形时所作的动作。用一个双人舞来表示得意的心情，然后双双退场。

第 二 幕

第一场——少年和村姑在逃走前把干粮袋和小牧杖忘在舞台上了；现在他们回来拿，少年先上场。他先探了探头；走前一步，然后又往后退，倾听着，审视周围。他再往前走一步，然后又往后退；逐渐放大了胆子；往右走几步，往左走几步；他不再害怕了：这段独白是一段规定宣叙调。

第二场——村姑来了，但站得远远的。少年枉费心地邀请她，她不愿走过去。少年扑倒身子，抱着她的双膝，想吻她的手。——“那些魔鬼呢？”姑娘问他道。——“他们走了，他们走了。”这一段还是宣叙调；但宣叙调之后，紧跟着一个双人舞，少年用最富于感情的态度向姑娘表示自己的愿望；姑娘渐渐被打动，又回到舞台，重新开始跳舞。这个双人舞被一阵惊慌的动作打断了。其实一点声音也没有，但他们认为确乎听见有声音；于是停下来谛听，他们放心了，又继续刚才那段双人舞。

但这一回他们并没有弄错：可怕的声音又起；姑娘飞跑过去拿干粮袋和自己的小牧杖；少年也和她一样跑去拿自己的东西。

他们想逃走。

第三场——但他们被一大群鬼怪包围了，去路都被截断。他们在群魔之间团团乱转，欲寻逃生之路而不得。你可以想象得到这是一段群舞。

正当少年和姑娘惊惶万状的时候，魔鬼们把假面具一摘，让少年和姑娘看到原来是朋友们的面孔。少年和姑娘相顾错愕的天真神态构成一幅好看的画面。他们每人拿起一个假面具，仔细审视，和脸孔比较。姑娘拿着的是一个丑陋的男人假面，少年拿着的是一个丑陋的女人假面。他们把面具戴上，彼此看了看，作了几个怪样：这段宣叙调后面紧接着一段全体舞。全体舞中，少年和姑娘作了许许多多调皮动作；全剧以全体舞结束。

我 我曾经听别人提起过一出这类的戏，说是我们能想象的最完美的东西了。

多华尔 你是说尼戈里尼戏班吗？^①

我 正是。

多华尔 我没看过这个班子的戏。好啊！你还认为上一世纪把一切都作得完美无缺，因而本世纪就没有什么可干了吗？

家庭悲剧、市民悲剧还有待创造。

严肃剧有待提高。

也许在所有剧种里，人的社会处境要取代人的性格。

① 马科斯·福克斯所著《十八世纪喜剧演员语录》和法国或意大利的名人传记中都没有提到尼戈里尼(Nicolini)。我们只知道卢梭在《爱弥儿》(1762年出版，第1卷第197页)中谈到这个班子，卢梭这样写道：“在法国和意大利，谁没听说过名演员尼戈里尼的哑剧班呢？有谁在这些小演员的演出里看到过比不上炉火纯青的舞蹈家的优美而淋漓尽致的姿势和动作呢？”——原编者注。

要把舞台表演和戏剧情节紧密联系起来。

戏剧场面要改造，要以画面代替剧情突变，这对诗人来说，是创作的新源泉，对演员来说，是研究的新对象。因为，如果演员还离不开他们在舞台上对称的站法和墨守成规的动作，那么，诗人想象出画面又有何用？

要把真正的悲剧引进抒情剧里。

最后，还要在真正的诗的形式下压缩舞蹈动作；要编写新的舞蹈，把舞蹈和其他一切摹仿艺术分开。

我 你想在抒情剧的舞台上建立什么样的悲剧呢？

多华尔 古悲剧。

我 为什么不建立家庭悲剧呢？

多华尔 因为悲剧，而且一般说来，所有为抒情剧舞台写的作品都应该有韵律，而家庭悲剧，据我看是不能采用诗的形式。

我 你是否认为这类悲剧能给音乐家提供适合于他的艺术的一切条件？每种艺术都有自己的优点；看来艺术就跟感觉官能一样：一切感觉官能都不过是一种触觉；一切艺术都不过是摹仿。但是每一种感官都用它特有的方式去触觉，每一种艺术都用特有的方式去摹仿。

多华尔 音乐有两种体裁，一种是单纯体，一种是形象体。如果我不越出我所提到的那些诗剧作家的范围，让你看一些音乐家如何在其中按自己的选择充分发挥单纯体的感人力量和形象体的丰富多采特色的段落，那你还有什么可说呢？我这里所说的音乐家是指对自己那门艺术有天赋的人，而不是只会串连曲谱、拼凑音符的乐师。

我 多华尔，请你举出一段来看看。

多华尔 好的。我要给你举的那一段有人说甚至吕利^①也注意到了；这也许可以证明，这位艺术家所缺的只是另一类诗歌，也证明他感觉自己有写出最伟大的作品的才能。

人们从克吕泰涅斯特拉怀里夺走她的女儿去祭神，克吕泰涅斯特拉似乎看见供献人把刀举起在自己女儿的胸膛上，女儿鲜血迸流，一个祭司在她女儿那颗尚在跳动的心里探索神的旨意。她被这些幻象吓得魂飞魄散，她叫道：

……………我真是一位不幸的母亲！

我的女儿头戴着丑恶的花环，

在父亲准备的屠刀下引颈受戮。

加察斯践踏着她的鲜血……野蛮人，住手！

这是天神纯洁的血液迸发出了霹雳……

我听见了雷在轰鸣，感到了地在震颤。

是复仇之神，一位神灵发出了这些怒吼^②。

无论在基诺的作品或者任何其他诗人的作品里，我都找不出比这些诗句更抒情的诗句，比这样的情景更适合作乐音摹仿的情景了。克吕泰涅斯特拉的处境应该使她从五脏六腑中发出人性的呼喊；音乐家应该把这种呼喊按其抑扬顿挫传到我们的耳朵里。

如果音乐家以单纯体写这一段，他心里一定充满着克吕泰涅斯特拉所感受到的痛苦和绝望；只有当他感到在克吕泰涅斯特拉眼前不断出现的可怕景象也逼迫着他的时候，他才开始动笔。作为规定吟咏调，头几行诗句是多么绝

① 吕利(Lulli, 1633—1687)，意大利音乐家，在路易十四时代曾担任巴黎歌剧院的音乐指挥。

② 拉辛：《伊菲革涅亚》第5幕第4场。

妙的主题啊！以一段用乐器演奏的悲哀的间奏就可以清楚地断句！“……啊，天呀！……啊，……不幸的母亲呵！……插入第一次间奏……我的女儿头戴着丑恶的花环……第二次间奏……在父亲准备的屠刀下引颈受戮……第三次间奏……在父亲的屠刀下……第四次间奏……加察斯践踏着她的鲜血……第五次间奏……。”有什么性质是不能赋予这阕交响乐的呢？我似乎已经听见这段交响乐了……它给我描绘了悲叹……痛苦……恐怖……厌恶……愤怒。

调子从“野蛮人，住手！”开始。任凭音乐家用多少方式给我朗诵这句“野蛮人，住手！”如果这些字眼对他来说不是写作悦耳的旋律的取之不竭的源泉，他的才能就贫乏得惊人……。

生动地唱出，“野蛮人，野蛮人，住手，住手！……这是天神纯洁的血液发出了霹雳……这是天神的血液……这是天神纯洁的血液迸发出了霹雳……这位天神看见你们了……听见你们的声音了……他威吓你们，野蛮人……住手！我听见了雷在轰鸣……感到了地在震颤……住手……是一位天神，一位复仇之神发出了这些响声……住手，野蛮人，但什么也阻拦不了他们了……啊，我的女儿呀！……啊，不幸的母亲呵！……我看见她了……我看见她的血在流……她要死了……啊，野蛮人！啊，天啊！……”这是何等丰富多采的感情和形象！

如果把这些诗句让杜梅妮小姐^①去表演，她就会表演出这些心灵的激动，假如我没弄错的话。这就是她心灵里掠

① 杜梅妮(Dumesnil, 1713—1803)，法国女演员，一七三七年首次登台时正好扮演克吕泰涅斯特拉。

过的种种感情，这就是她的天才向她提示的一切；音乐家要想象和写作的就是她的那段朗诵。不妨试一试，就可以看到自然会把女演员和音乐家引到同样的概念上去。

但如果音乐家采用形象体呢？那就有另一种朗诵，另外的概念，另一种乐调了。他一定会用人的声音来演奏单纯体里用乐器演奏的段落；他会使雷声隆隆作响，霹雳轰鸣，辟辟拍拍直劈下来。他会使我看见克吕泰涅斯特拉用天神的形象吓唬杀害她女儿的刽子手，因为这些刽子手要使这位天神血染祭坛；音乐家会以他所能作到的最真实、最有力量的手法把这种景象带进我那已经被极有感染力的诗句和剧中情景所激动的心灵之中。采用单纯体的音乐家全神贯注于克吕泰涅斯特拉的音调，采用形象体的音乐家则多少注意她的表情。这时候，我听到的已经不是伊菲革涅亚的母亲在说话；我听到的是雷在轰鸣，地在震动，空中回响着可怕的声音。

第三位音乐家会设法集两体的优点。当人性的呼喊发出强烈而含糊的声浪时，他就抓住它，使它成为自己音乐的基调。就在弹奏这个声调的琴弦上，他使霹雳轰鸣，雷声大作。也许他想显示复仇之神；但他通过这个画面的各种不同的线条，托出了一位泪流满面的母亲的呼喊。

可是，不管这位艺术家具有多么卓越的天赋，这些目标，一个达到了，另外一个就会落空。他花在音乐画面上的一切功夫对于人的情绪将毫无作用。整部作品对耳朵产生的效果大，而对心灵产生的效果小。作曲家会更多地得到艺术家的赞许，口味高的观众就不大会赞赏他。

你可别以为使这一段产生感人力量的，是“迸发……轰

鸣……震颤……”这几个抒情体的无用的字眼，感人的是包含在这一段中的感情。如果音乐家忽略了感情的呼喊，一味根据这些字眼来组织乐音，那就要上诗人的当了。真正的朗诵，其重点是放在迸发、轰鸣、震颤这些概念上还是放在野蛮人……住手……这是天神的血……这是一位天神纯洁的血……一位复仇之神的血……等这些概念上呢？

下面是另一段，音乐家如果真的有天赋，同样可以在其中显示出来。在这一段里，既没有迸发、胜利、雷鸣、偷盗、光荣等字眼，也没有某些表达方式，这些方式如果还是音乐家创作的唯一灵感，那当然也就是诗人搜索枯肠的唯一对象了。

规定宣叙调

残酷的人群簇拥在祭司周围……

祭司把一只罪恶的手……伸向我的女儿（我的女儿）……

撕开她的胸膛……用好奇的目光……

在她那颗尚在跳动的心里……探询神的意旨……

刚才把女儿带来时，象凯旋的将军……受众人的爱慕……

如今却只我一人……满怀绝望地……踏上归途……

我将看见道路上还散发着……

刚才人们撒在我女儿脚下的花的香气……

曲调

不，我绝不是送她来受刑的……

除非你对希腊人作出双重的牺牲。

恐惧和尊敬都不能使我和她分离。

要夺走她，除非使我血染双臂。

野蛮的丈夫，无情的父亲，

来吧，如果你敢，来把她从她母亲怀里夺去吧。①

“不，我绝不是送她来受刑的……不……恐惧和尊敬都不能使我和她分离……不……野蛮的丈夫……无情的父亲……来把她从她母亲怀里夺去吧……来吧，如果你敢……。”这就是占据克吕泰涅斯特拉整个心灵的主要思想，也就是音乐家必须在其中施展自己的天才的主要思想。

这就是我的想法；这些想法我很乐于告诉你，因为这些想法即使不是真有用处，也不可能有什么害处，如果象一位国家要人所说的那样，一切文学形式真的差不多都已用尽，那么即使是天才，也已经没有什么施展的余地了。

你硬要我说出这样一套诗律学，其中是否还含有站得住脚的东西或者只不过全是空中楼阁，这就要别人来裁决了。我愿意信任伏尔泰先生的判断，条件是他必须以能开导我们的道理来支持他自己的观点。如果世界上有一种我所承认的绝对权威的话，那就将是他的权威。

我 如果你愿意，我们可以把你的想法告诉他。

多华尔 我同意。一个能干而诚恳的人的赞誉会使我高兴；他的批评，不管如何尖锐，也不会使我恼火。很久以前我就把我的幸福寄托在一部较为可靠、比写文章出名更需依靠

① 拉辛：《伊菲革涅亚》第4幕第4场。

我个人努力的作品之上。多华尔死后如果能博得人们给他的这样一句评语：“他父亲是个很正直的人；但并不比他更正直”，他一定会死而瞑目。

我 如果你对一部作品的成功与失败不大在乎的话，那你为什么不愿意发表自己的作品呢？

多华尔 一点也没有。我的剧本已经印了很多份了。贡斯丹丝是有求必应，谁要都给。虽然如此，我可不愿意别人把我的剧本推荐给演员。

我 为什么？

多华尔 剧本会不会被接受，这很难说；剧本会不会成功，那就更没把握。失败的剧本，人们是不大看的。想扩大剧本的效果，往往会使剧本完全失去效果。

我 不过，你想想……有一位显赫的亲王^①，他完全懂得戏剧的重要性，而且他本人也很关心提高国民的趣味。可以去求求他……争取……

多华尔 我相信这点；但是把他的保护留给《家长》吧^②。他曾经如此勇敢地表现过自己多么有“家长”本色^③，他一定不会拒绝我们的……这部作品的题材纠缠着我；而且，我感到迟早必须把自己从这种奇怪的念头中解放出来；因为这真是个奇怪的念头，一个生活孤独的人常常会有奇怪的念

① 指奥尔良公爵 (le duc d'Orléan)。公爵醉心戏剧，在他的乡间别墅中修建了一座剧院，许多有名的剧作家都是他的座上客。

② 狄德罗写这篇文章时，他的剧作《家长》尚未出版。

③ 一七五六年四月，奥尔良公爵叫人给自己的儿女——沙特公爵和蒙彭斯埃小姐接种牛痘成功，这在当时是一个了不起的勇敢行动，因为种牛痘的作用当时尚未为人所知。

头……《家长》是个好题材！……这是一切男人共同的天职……我们的孩子是我们最大的快乐和最大的痛苦的根源……这个题材将使我的眼睛不断看到我的父亲……我的父亲！……我可以把那个好心肠的李西蒙的形象描绘完……我可以自己教育自己……如果我有孩子，我一定不因对他们许下诺言而不高兴……

我 《家长》属于哪种戏剧呢？

多华尔 我想过这个问题：据我看，这个题材的倾向和《私生子》并不一样。《私生子》有点悲剧味道；而《家长》有喜剧的色彩。

我 你能说这话，可见你的作品已经写得差不多了？

多华尔 是的……你回巴黎去吧……把《百科全书》第七卷拿去出版吧，^①然后回到这里休息休息……请你相信，《家长》要么不写，要写就在你休假结束之前写完……啊，对了，听说你马上就要动身了。

我 后天。

多华尔 什么？后天？

我 是的。

多华尔 这可有点突然……不过，你爱怎么安排就怎么安排吧……你一定要认识认识贡斯丹丝、克莱维勒和罗萨丽……你愿意不愿意今晚来克莱维勒家吃晚饭？

多华尔见我同意了；我们便马上取道回家。多华尔介绍的朋友怎能不受到热烈欢迎呢？不一会儿，我就和他们相处得象一家人那样熟了。晚饭前后，我们都在谈话，我们谈到了政府、

^① 《百科全书》第7卷约在一七五七年十一月中旬出版。

宗教、政治、文学、哲学；但不管谈话的题目如何不同，我总看得出多华尔在剧本里赋予每个人物的性格。多华尔声调忧郁；贡斯丹丝的声调充满理智；罗萨丽活泼天真；克莱维勒感情洋溢；我呢，随和朴实。

张冠尧 桂裕芳 译

论戏剧诗*

——献给我的朋友格里姆先生①

.....Vice cotis acutum
Reddere quæ ferrum valet, exsors
ipsa secandi, ②

一 戏剧的体裁

假如一个民族从来只有一种诙谐而愉快的戏剧，却有人向他们建议增添一种严肃而感人的戏剧；朋友，你知道他们会作何感想？也许是我想得不对，我认为通达世故的人们在考虑这样的可能性之后一定会说出这样的话：“要这种体裁的戏剧做什么？生活给我们带来的实际痛苦还不够吗，还要让人们再为我们制造些想象的痛苦？为什么要把忧郁的成分带到我们的娱乐中

* 一七五八年十一月，狄德罗继《家长》一剧发表了长篇论文《论戏剧诗》，进一步系统地阐述了他的戏剧理论。本文根据阿塞扎(Assézat)编订的《狄德罗全集》第七卷译出，并参考保尔·维尔尼埃尔(Paul Vernière)编注的《狄德罗美学著作》(Garnier, 1959年版)校订。

① 格里姆(F.M.Grimm, 1723—1807)，德国文学批评家，与卢梭及百科全书派学者过从甚密，所编《文学通讯》，在当时欧洲文坛上颇有影响。

② 拉丁文：……愿为磨刀石，虽无切削之功，足使刀刃锋利。——贺拉斯：《诗艺》第304—305行。

来呢？”他们这样说话，仿佛从未领略过那种感动得热泪纵横的乐趣似的。

传统习惯把我们束缚住了。一个略有天才的人出现了，发表了一部作品；最初他引起那些思想家的注意，但是思想家们对他的看法有分歧；渐渐地他把他们的意见统一起来；不久就有一批人去模仿他；供人模仿的榜样越来越多，人们积累了观察经验，设下了诸般法则，艺术产生了，人们又限定它的范围；人们宣布一切不在这个已划定的狭小圈子之内的东西都是古怪而不好的；这是赫拉克勒斯之山^①，人们绝对不能超越，否则就要迷路。

但是任何东西都敌不过真实。不管愚蠢的人对它如何赞颂，坏的东西总要消逝；不管无知对它如何怀疑，嫉妒对它如何狂吠，好的东西总会存在下去。所应引为憾事的是，人们必须待到他们去世以后，才能得到公正的评价。总是把他们在生前折磨得够了，然后才在他们的坟头撒下一些失却芬芳的花朵。那怎么办呢？要不就休息，要不就忍受比我们杰出的人尚且服从的那种法则。如果有这么一个人，他忙忙碌碌，但工作并不能给他带来最甘美的时刻，而他又不满足于少数人对他的欣赏，那么他真是太不幸了！公正的评判人是有限的。啊，朋友！待我发表了一些东西，或是一个剧本的初稿，或是一点哲学思想，或是关于道德或文学的一个片段——因为要有些变化，才能使我的精神得到调剂，我会去看你的。假使我走到你面前，你不感到讨厌，还用高兴的神气来接待我，那么我就会耐心等候，让时间和迟早会来临的公道来评断我的作品罢。

① 据希腊神话，英雄赫拉克勒斯曾劈开原来连结欧非大陆的山岩，形成了今日位于直布罗陀海峡两侧的加尔贝和亚皮拉两座山。这两座山就叫“赫拉克勒斯之山”。

如果已经有一种戏剧体裁存在，就难以再引进另一种新的体裁。万一引进了，又会产生一种定见：人们不久就会以为这两种体裁是类似的、相近的东西。

芝诺否认运动的真实性^①。为了给他一个答复，他的对手^②站起来走了几步；其实即使他只象瘸子那样拐一下，也足以回答这个问题了。

我试图在《私生子》中给一种介乎喜剧和悲剧之间的戏剧以一个概念。

我早先应承要写，由于没完没了的杂务而迟迟未能完成的《家长》，就是介乎《私生子》这样的严肃戏剧和喜剧之间的剧本。

假使我有余暇和勇气，我还希望能写一部介乎严肃戏剧和悲剧之间的剧本。

不管人们认为这些作品有无可取之处，它们仍然足以证明，在已有的两种体裁的戏剧之间，我所发现的距离确实存在，并不是幻想。

二 严肃的喜剧

戏剧系统在它整个范围内是这样划分的：轻松的喜剧，以人的缺点和可笑之处为对象；严肃的喜剧，以人的美德和责任为对象；悲剧一向以大众的灾难和大人物的不幸为对象，但也会有以

① 芝诺(Zenon)，公元前五世纪的古希腊唯心主义哲学家，曾提出“飞矢不动”的论点。

② 指狄奥瑞纳(Diogène，公元前413—323)，古希腊犬儒派哲学家，曾就“飞矢不动”的论点与芝诺的弟子辩论。

家庭的不幸事件为对象的。

然而，将由谁为我们有力地描写人的责任呢？承担这个任务的诗人又应该具备怎样的条件呢？

他应该是一个哲学家，深入研究过自己的内心，从而看到人的本性，他还必须深入地了解社会上的各种行业，明瞭它们的作用和价值，其麻烦和便利之处。

“但是，如何把与一个人的身分地位有关的一切方面都容纳在剧本的狭小范围之内呢？能够达到这个目的的情节何在呢？象这种戏剧，人们只能写些所谓插曲式的剧本；插曲式的场景前后相继而毫不连贯，或者至多只有一点微不足道的情节蜿蜒曲折地贯串在分散的插曲之间；缺乏统一，很少剧情，毫无趣味。每一场中都有贺拉斯所再三叮咛的那两点，但是毫无整体可言，全剧于是成为松懈无力的东西。”

假使人的身分地位所提供的题材产生了如同莫里哀的《讨厌鬼》那样的剧本，这已经是很不错了。但是我相信还可以做出更好的成绩。每一种身分地位所包含的职责和麻烦并不都是同等重要的。我以为可以着力于那些主要的，以此作为作品的基础，而把余下的作为枝节看待。这正是我在《家长》中想要达到的目标。在这部剧本中，儿子和女儿的婚事是剧中两大关键。财产、门第、教育、父亲对儿女的责任、儿女对父母的责任、婚姻、独身生活，一切属于家长这一地位的东西都用对白引出。如果让别人来做这件工作，即使他具有我所缺少的天才，你倒看看他的剧本将会成为什么样子吧。

人们反对这种体裁的戏剧只说明了一点，就是这样的剧本是难以处理的；这不是一个孩子所能做的工作；它需要更多的技巧、知识、严肃性和思想力量，而这些往往不是人们在开始从事

戏剧工作时就具备的。

为了好好地评判一种作品，不该拿它和另一部作品去比较。这正是我们某位第一流批评家的错误所在。他说：“古人从未有过歌剧，因此歌剧是一种不好的体裁。”他如果态度慎重一些，或者知识更多一些，也许会说：“古人只有一种歌剧，因此我们的悲剧是一点也不好的。”如果他稍讲点逻辑，上面那两句话他就一句也不会说了。到底有没有现成的规范，这无关紧要。在一切东西之先，都有一个规律。当还没有诗人的时候，就有诗的原理；否则人们怎样去评论第一首诗篇？到底是因为它悦人，所以才好诗呢，还是因为它是好诗，所以才悦人呢？

人们的职责可以为戏剧诗人提供丰富的题材，不亚于人们的可笑之处和德性的缺点；正派的严肃剧到处都会获得成功，而且在风俗败坏的民族中间的成功将必然超过其它任何地方。他们只有在观剧的时候才得以摆脱坏人的包围；在这里，他们将找到他们愿意与之相处的同伴；在这里，他们将看到人类应该是什么样子，而与之同声相应，同气相求。好人是少有的，但终究还有。谁要是不这样想，他就是在进行自我谴责，而无论同他的妻子、父母、朋友还是相识者在一起，都会显得多么不幸。有一个人在津津有味地读完一部正派的作品之后对我说：“我觉得我以前一直是孤立于世的。”那本著作该受这个称赞，然而他的朋友们却不该受这个讥刺。

当人们写作的时候，心目中应该总是想到道德观念和有德行的人。当我提起笔来的时候，我想到的正是你，我的朋友；当我写作的时候，在我眼前的也正是你。我要使莎菲^①高兴。若是

① 莎菲·伏朗(Sophie Volland)，狄德罗的女友。

你对我微微一笑，或是她为我洒一滴眼泪，若是你们俩都能由此而更爱我些，我就获得报偿了。

当我听《虚伪的慷慨者》^①剧中有关农民那些场景的时候，我就说：这会取悦全世界，而且世世代代都将如此；这会使人泪下沾襟。演出的效果证实了我的判断。这个插曲完全是属于正派和严肃这一体裁的。

有人会说：“仅仅一个成功的插曲并不能说明什么。假使你不象所有其他作家那样，把一些可笑的甚至有点夸张的人物的喧哗吵嚷来打断你那单调乏味的道德说教，那么任凭你怎么说你那种正派严肃的戏剧，我还是担心你只能写出一些冷漠而毫无色彩的场景，令人厌烦而沉闷的道德教训，和编成对白的说教。”

让我们考察一部正剧的各个部分，看是怎么回事。评定一部正剧是不是应该根据它的主题呢？在正派严肃的戏剧里，主题并非不如在轻松愉快的喜剧里重要，而且还应该用更真实的方法去处理它。是不是应该根据人物性格来评定呢？在正剧里，人物性格仍然可能是多种多样、新颖独特的，而且作者还应该更有力地去刻画他们。是不是应该根据激情来评定呢？在正剧里，激情表现得越强烈，剧本的趣味就越浓。是不是应该根据风格来评定呢？在正剧里，风格应是更有力，更庄严，更高尚，更激烈，更富于我们叫做感情的东西。没有感情这个因素，任何风格都不可能打动人心。是不是应该根据它是否去掉了可笑的成分来评定呢？你难道不认为，由一种被误解的兴味或一时的热情所引起的疯狂举动和言词，才是人类及生活中的真正可笑之

① 《虚伪的慷慨者》，安东·勃雷 (Antoine Bret) 的五幕诗剧，于一七五八年上演。

处吗？

我现在举出泰伦斯^①作品中的美妙之处为例；请问他关于“父亲”和“情人”各场的写法是属于哪一种体裁？

倘若在《家长》里，我所写的与主题的重要性不相称，主题的展开平淡乏味，激情的表达流于长篇大论的说教，父、子、莎菲、勋爵、瑞墨衣、赛西勒等角色都缺乏喜剧的活力；这应该归咎于这个戏剧体裁，还是应该归咎于我呢？

假如有人要把法官搬上舞台，把剧情安排得尽题材所许可和我所能设想的那么有趣；剧中人在行使职务的时候，不得不丧失他的职务的尊严，亵渎它的神圣性质，在旁人和自己的心目中蒙上耻辱，或竟为了情欲、嗜好、财富、门第、妻子和儿女而毁了自己；这时候倒可以看看，人们还说不说正派严肃的戏剧没有热情、色彩和力量。

我有一种经常行之有效的决定取舍的办法，每逢习惯或新鲜事物使我踌躇不决的时候——这两种东西都会使我踌躇不决，我就依靠这个办法：那就是运用思维来把握事物，把它们从自然界搬到画布上，然后放在离我既不太近也不太远的地方来仔细端详。

我们现在就采用这个办法吧。试选取两出喜剧，一出是严肃的，一出是轻松愉快的，把它们一场对一场地排成两条画廊；然后看我们会在哪条画廊里驻足较久并且更加乐于逗留，在哪条画廊里我们会体验到更强烈更愉快的感觉，哪条画廊是我们急于折回去再欣赏的。

所以我再重复一遍：要正派，要正派。它会比那些只会引起

① 泰伦斯(Terence, 公元前194—159)，著名的拉丁诗人，喜剧作家。他的剧本以人物刻画细腻，风格优雅和富于道德意义著称。

我们的轻视和笑声的剧本更亲切更委婉地感动我们。诗人哟！你是敏锐善感的吗？请拨动这根琴弦吧，你会听见它发出声来，在所有的心灵中颤动。

“那么人的本性是好的了？”

是的，朋友，而且很好。水、空气、泥土、火，在自然中的一切都是好的；起于秋末的狂飚，摇撼着森林，使树木互相碰撞，折断，好卷去枯枝；那暴雨打击着海岸，把它冲洗得更为洁净；还有那火山，由裂口喷出熔岩，把蒸汽送到高空，清除着大气中的污浊。

应该谴责的是那些败坏人们的可恶成规，而不是人类的本性。事实上有什么能象一个慷慨的行动那样使我们感动？何处找得出这样一个冥顽不灵的人，竟会冷冷地听一个好人的申诉而无动于衷？

只有在戏院的池座里，好人和坏人的眼泪才融汇在一起。在这里，坏人会对自己可能犯过的恶行感到不安，会对自己曾给别人造成的痛苦产生同情，会对一个正是具有他那种品性的人表示气愤。当我们有所感的时候，不管我们愿意不愿意，这个感触总是会铭刻在我们心头的；那个坏人走出包厢，已经比较不那么倾向于作恶了，这比被一个严厉而生硬的说教者痛斥一顿要有效得多。

诗人、小说作家、演员，他们以迂回曲折的方式打动人心，特别是当心灵本身舒展着迎受这震撼的时候，就更准确更有力地打动人心深处。他们用以感动我的那些痛苦是虚构的；不错，但是他们毕竟把我感动了。《遁世的贵人》，《基勒灵修道院院长》，《克莱夫兰》^① 的每一行都使我为那些因德行而遭遇的不幸所感

^① 所举都是普雷沃神甫(l'abbé Prévost, 1697—1763)的小说。

动,并使我潸然泪下。还有什么艺术比那种会使我变成恶人帮凶的艺术更为有害?同样,有一种艺术使我在不知不觉中和善良人的命运相联系,把我从宁静安乐的环境中拽出来,携我同行,把我带进他隐居的山洞,让我和他在诗人借以锻炼恒心毅力的一切困厄横逆之中甘苦与共。还有什么艺术比这一种更为可贵呢?

啊!倘使一切模仿性艺术都树立起一个共同的目标,倘使有一天它们帮助法律引导我们热爱道德而憎恨罪恶,人们将会得到多大的好处!哲学家应该发出这样的呼吁,他应该向诗人、画家和音乐家大声疾呼:天才的人们,上天为什么赋予你们天才?假使他的呼声被接受了,那么不久以后,淫秽的图画不会再挂满大厦的四壁;我们的歌唱不再成为罪恶的喉舌,而高尚的趣味和习俗可以更加得到培养。事实上,描写一对双目失明的夫妻在风烛残年还相互爱恋,眼眶里噙着柔情之泪,紧紧地握着双手,可说是在坟墓的边缘相依相偎,比起描写他们在情窦初开的青春时期陶醉于热烈恋情的情景,难道不需要同样的才具,难道不会使我更感兴趣吗?

三 道 德 剧

我有时想,人物可以在舞台上讨论最重要的道德问题,而不致妨害剧情的急剧迅速的发展。

这到底是怎样一个问题呢?这是剧本的安排问题,道德问题应该象《西拿》里的王朝禅让问题那样来处理。诗人就应该这样来讨论自杀、荣誉、决斗、财产、品格,以及其它千百种问题。我们的诗将由此取得一种它现在还没有的严肃性。假使这样的场

面是自然而然的，能够与剧本内容紧密联系，不是突如其来而观众又表示欢迎，那么他们就将全神贯注，并且所得的感受会和听那些充斥于现代作品中的莫测高深的警句时完全不同。

看完戏以后，我要带回去的不是一些词句而是印象。如果一个剧本里有很多互不相关的思想被人引用，而有人说这个剧本是平凡的，那么，这个人大致没有说错。效果长期存留在我们心上的诗人，才是卓越的诗人。

啊，戏剧诗人哟！你们所要争取的真正的喝彩不是一句漂亮的诗句以后陡然发出的掌声，而是长时间静默的抑压以后发自内心的一声深沉的叹息，待它发出之后心灵才松一口气。还有一种更强烈的印象，假使你生来就有艺术天才，假使你能预感到它的全部魔力，你就可以设想得出的：那就是使全国人民因严肃地考虑问题而坐卧不安。那时人们的思想将激动起来，踌躇不决，摇摆不定，茫然不知所措；你的观众将和地震区的居民一样，看到房屋的墙壁在摇晃，觉得土地在他们的足下陷裂。

四 哲 理 剧

有一种戏剧，人们可以从中直接提出道德问题而且获得效果。试举一例，再请听我们的评论家说些什么。假如他们认为它淡而无味，他们便是缺乏头脑，不懂得什么叫做真正的雄辩，没有感情，没有心肝。据我看，如果一个有天才的作者采用了这种戏剧，他将使观众连擦干眼泪的机会都没有；而我们确实将感谢他给我们描绘了一个感人至深的景象，让我们作了一次最有教育意义和最甘美隽永的阅读。这个例子就是苏格拉底之死。

舞台上表现的是一座监狱。哲学家带着锁链躺卧在干草

上。他正在熟睡。他的朋友们预先贿赂了狱卒，天刚破晓就进来向哲学家报告他将获得解脱。

整个雅典在喧嚷，而这个正直的人却在安睡。

这里是表现清白的一生。一个人到临死的时刻想到一生毫无过失地度过了，该是多么愉快！这是第一场。

苏格拉底醒来了，看到了朋友们，对他们这样早就来觉得诧异。

苏格拉底之梦。

他们把他们所做的事情告诉他，他和他们研究他该怎样办。

这里是表现每个人应该尊重自己，以及法律的神圣不可侵犯。这是第二场。

狱卒进来了，把他的锁链去掉。

关于痛苦和快乐的情节。

法官进来了，和他们一道进来的还有控告苏格拉底的人们以及人民群众。他被控诉，他抗辩。

辩解：这是第三场。

到这里就必须按习惯进行了：宣读起诉书，苏格拉底质询法官、原告和民众，他催促他们答复，他再向他们追问，他也答复他们的问话。必须把事情如实表现，而戏只会更真实、更感人、更美。

法官们退场；苏格拉底的朋友们留下；他们已经预感将会判刑。苏格拉底和他们谈话，还宽慰他们。

论灵魂的不朽：这是第四场。

他被判决了，被判处死刑。他接见妻子和孩子。毒药端来了。他仰药而死。这是第五场。

这里总共只有一幕，但是如果安排得好，几乎可以占普通一整出戏的时间。这样一幕要求何等的表现能力！何等深刻的哲理！何等的自然！何等的真实！如果人们能准确地把握哲学家的坚定、纯朴、安详、沉静而高尚的性格，人们会感到这是何等难以刻划。随时随刻，他在嘴角上挂着微笑，而在眼眶里噙着眼泪。假使我能完成我所设想的这个任务，我将死而无憾。再说一遍，倘若批评家们在这里只看到一连串冷漠乏味的哲理性的台词，啊，可怜的人们！我将如何怜悯你们①！

五 简单的和复杂的戏剧

就我来说，我更重视在剧中逐渐发展，最后展示出全部力量的激情和性格，而不太重视使剧中人物和观众全都受折腾的那些剧本中交织着的错综复杂的情节。我以为高尚的趣味会蔑视这些东西，巨大的效果也难以与此相容。然而据说这就是所谓情节的曲折。古人的想法却与此不同。一个简单的处理，为使

① 一七六三年，德·索维尼的《苏格拉底之死》在法兰西喜剧院演出，剧本用散文写成，分三幕，据说格里姆曾批评：“这出戏确是能感动人，使人垂泪，但不能据此称颂作者的才华。一切出于作者本人之手的都是贫乏的，低劣的，他只是在翻译和模仿时才不是这样。他当然读过柏拉图的《对话集》，而你们也可以看出在许多场合他利用了狄德罗曾在《论戏剧诗》里发表的那个约占两页篇幅的美妙卓越的提纲，但是作者没有很好地利用希腊哲学家的故事和狄德罗的提示……德·索维尼应该满足于观众给他的作品的称赞，然而狄德罗对《苏格拉底之死》所规划的提纲仍有待后人去充实。”

伏尔泰也写过《苏格拉底之死》的剧本，格里姆说他是失败的，因为作品不深刻，不够严肃。伏尔泰假借剧中人的希腊名字，把他的文坛之敌安放进剧中，以致把这个美丽的主题写成一个讽刺剧。在十九世纪，拉马丁所作的才比较接近了狄德罗的理想。——原编者注。

一切处于高度紧张状态而采用的一个面临最后结局的情节，一个即将发生，却一直因简单而真实的情势而往后推迟的悲惨的结局，有力的台词，强烈的激情，几个画面，一两个有力地刻划出的人物：这就是他们的全套装备了。索福克勒斯并不需要更多的东西来激动观众。谁要是诵读古人的诗歌而感到不快，就永远不会理解我们的拉辛是如何从老荷马那里承受衣钵的。

你没有跟我一样注意到吗，一个剧本不论多么复杂，不是几乎没有一个人不是在看了它的首次公演以后就记住它的内容了吗？人们很容易记住故事，但不容易记住台词，而故事一旦给人知道了，复杂的剧本就失掉了它的效果。

假使一部戏剧作品只公演一次而永不付印，那么我会对诗人说：你爱把它弄得多么复杂，就把它弄得多么复杂吧；你一定会激动人心，把他们摄住；但是假使你要人家诵读你的作品而且让它流传下去，那么你就必须简单。

一场美妙的戏所包含的思想比整个剧本所能提供的情节还要多；正是这些思想使人们回味不已，倾听忘倦，在任何时代都能感动人心。罗兰在石窟里等候不忠实的安琪莉克^①；吕西尼昂对他女儿的谈话^②；克吕泰涅斯特拉对阿伽门农的谈话^③，这些场景对我永远是记忆犹新的。

当我说你们爱多复杂就多复杂吧的时候，指的是同一个情节线索。几乎不可能同时发展两套情节，而能使其中之一不靠牺牲另一个而引起观众的注意的。在现代戏剧中我可以举出多

① 见基诺的歌剧《罗兰》(Roland)第4幕。

② 见伏尔泰的悲剧《查伊尔》(Zaïre)第2幕第3场。

③ 见拉辛的悲剧《依菲革涅亚在奥利德》(Iphigénie en Aulide)第4幕第4场。

少这方面的例子啊！可是我不愿意得罪人家。

还有比泰伦斯在《安德鲁斯美女》^①中把庞非儿的恋爱和沙里纽司的恋爱穿插起来更巧妙的手法吗？可是他这样做能毫无缺陷吗？在第二幕开始时难道没有使人误会突然进入另一部戏剧吗？第五幕结束得很有意思吗？

谁要同时布置两套情节就必须负责把它们在同一个时刻里解决。假使主要情节首先结束，那么余下的一个将无所依附；如果与此相反，插曲性的情节撇下，那么又会发生别的毛病：有些人物或者突然消失，或者毫无道理地再度出现，作品会自行解体或者趋于冷落。

试看泰伦斯的剧本《赎罪者》（又名《与己为敌》）。假使作者缺乏天才，不能把在第三幕就结束了的克里尼亚的那个情节重新捡起，把它和克里蒂丰的那个情节重新连接起来，这剧本会成什么样子！

泰伦斯把米南德^②的《贝林蒂埃纳》中的情节搬到也是这同一位希腊诗人写的《安德鲁斯美女》里去，把两部简单的剧本改编成为一部复合的剧本。我在《私生子》里所做的恰巧和他相反。哥尔多尼在一部三幕笑剧里把莫里哀的《吝啬鬼》和他自己的《真实朋友》的人物融合起来。我把这些主题分开，编成了一个五幕剧：不管编得是好是坏，但可以肯定我在这一点上是有理由的。

泰伦斯以为他既已把《赎罪者》的题材增加，他的剧本就是新的了，这点我同意；但如果这样说就更好，那就又当别论了。

① 泰伦斯模仿米南德的同名著作编写的喜剧，于公元前一六六年首场演出。

② 米南德(Ménandre, 公元前约 342—292)，古希腊喜剧诗人，据传他写过一百多部戏剧，但只有《恨世者》和一些残篇流传下来。

如果我敢于为《家长》里的某些技巧自负，那就是我让瑞墨衣和赛西勒相爱，但使他们在前几幕里不能相互倾吐，而且我把他们的爱情在整个剧本中完全从属于圣亚宾和莎菲的爱情，以致瑞墨衣和赛西勒在彼此道明心迹以后依然无法倾吐衷情，尽管他们时常在一起。

没有中间道路：这一方面所得的就是那一方面所失的。假使你用添枝加叶的办法追求兴趣和紧凑，你就将削减台词，你的人物会很难得有工夫说话；他们只有动作，而没有显示性格发展的机会。我这是经验之谈。

六 趣 剧

在笑剧中，动作和活动是多多益善：在这种剧本里，能说些什么叫人听得下去的话呢？在轻松愉快的喜剧里应该安排得少些，在严肃的喜剧里还要少些，而在悲剧里就简直一点也不需要了。

某种戏剧体裁与真实情况相距愈远，就愈容易表现得紧凑热烈。热烈是以牺牲真实和分寸的代价换来的。最令人厌恶的东西莫过于滑稽而又缺乏热情的戏剧了。在严肃的戏剧里，为了对事件进行取舍，就难以保持热烈的情绪。

但是优良的笑剧却不是常人所能写出来的。它要求一种独特的欢快情调；其中的人物有如卡洛^①的漫画，保留了人的面貌的主要特征。并不是任何人都能这样歪曲人物的形象的。如果认为能写《普叟雅克先生》^②的人比能写《恨世者》^③的人多得

① 卡洛(Callot, 1592—1635)，法国雕刻家和画家。

②③ 二者都是莫里哀的喜剧。

多，那就错了。

阿里斯托芬是怎样一个人物呢？他是一个独特的笑剧作者。这种剧本的作家该是政府的瑰宝，假使它懂得怎样使用他的话。应该把所有那些不时扰乱社会秩序的狂热分子都交给他。如果把这种人在市场上陈列出来，那就不必把他们投入监狱了。

虽然剧中的活动因采用的戏剧体裁而异，但剧情永远在进行，甚至在幕间也不停止。这是从山顶掉下来的一块大石头，速度随着下降而增长，由于遇到了障碍，它还到处跳跃。

如果这个比喻恰当，如果真的是剧情越丰富，台词就越少的话，那么在前几幕中应该台词多于动作，在后几幕中则动作多于台词。

七 布局 和 对话

布局比安排对话难吗？这是我经常听到争论的问题；而我始终以为每个人的答复与其说是根据事物的实况，毋宁说是根据他自己的才能。

一个人经常和别人往来，善于言谈，了解人，对他们进行过研究，倾听过他们，又会写作，他就认为布局比较困难。

另外一个人思想广阔，揣摩过诗的艺术，懂得戏剧，经验和鉴赏能力又使他懂得哪些场面能引起兴趣，他也懂得把种种事件组合起来，这样就能相当容易地布局，可是在写每一场的时候仍有困难。如果他精通本国和古代优秀作家的作品，他就不能不把自己的作品和他面前的那些杰作进行比较，他就会越来越不满意自己的作品。如果是叙事，他会想起《安德鲁斯美女》。

如果他写的是激情,《阉奴》^①会给他提供十个这样的场面,使他感到望尘莫及。

总之,两者都是天才的产物,而天才则各有不同。布局支撑一个复杂的剧本,而台词和对话的艺术使得一个简单的剧本可听可诵。

据我观察,一般说来,对话安排得好的剧本比布局好的剧本多些。仿佛是能安排情节的天才比能找出真切的台词的天才要少些。莫里哀写了多少美妙的场面!但结局写得恰到好处的却屈指可数!

布局按照想象构成,台词则应该依据自然。

人们可以用同一个题材和同样的人物制订出无数的布局。但是人物一经确定,让他们说话的方式就只有一个。依照你为他们安排的处境,你的人物有这些那些事情可说,但是既然处在各个不同境况下的还是那些人,他们就决不会说出自相矛盾的话来。

人们简直要认为一个剧本应该由两个有天才的人来完成才好:一个安排布局,另一个写对话。但是谁又能按照别人的布局来编对话呢?编写对话的天才不是每个人都有的,每个人探索他的思想感情,尽自己之所能去感受:在布局的时候,他不自觉地搜索他希望能博得成功的场面。你把这些场面改变一下,他就会觉得他的天才埋没了。有人需要逗乐的场面;有人需要道德的严肃的场景;还有人需要滔滔雄辩和悲怆感人的段落。把拉辛的布局给高乃依,把高乃依的布局给拉辛,看他们将如何措手足?

^① 泰伦斯的喜剧。

我生来就有一种善感而正直的性格。朋友，我承认我从未害怕过能凭借理智和正直写出的文章。这是我的父母很早就教会我运用的武器，我曾经如此经常地利用它来对付别人和我自己！

你知道我久已习惯内心独白这项艺术。每当我怀着悲愁的心情离开人们回到家里，我就躲进书房，自问自答：怎么啦？……闹情绪？……是的……身体不好么？……不……我向自己逼问，逼出了真情。于是我的心情仿佛就愉快、安谧、中正、宁静了，它在质询另一个心情，而这一个心情正在为不敢承认的某一件傻事而感到惭愧。可是到最后，它还是承认了。假使这是我自己所做的傻事，——这种情形经常发生——我就宽恕我自己。假使是别人在我身上做出的傻事，——每当遇见那些善于利用我的和易性格的人们，这种情形也常发生，——我就原谅他们。这时，愁绪消散，我才回到家人跟前，仍是个好丈夫、好父亲、好主人了，至少我是这样想象的；刚才即将散布给我身边人们的愁绪，也就没有人能感觉出来了。

我建议一切从事写作的人都能进行这种自我省察，他们一定会因此变成更诚实和更优秀的作家。

当我要着手布局的时候，我会不自觉地去寻找一些适合于我的才能和性格的情景。

“这个布局是最好的吗？”

在我看来，当然是最好的了。

“但在别人看来如何呢？”

那可是另一个问题了。

倾听众人，经常同自己交谈：这是学习编写对话的方法。

有美妙的想象力；参考事物发生的顺序和联系；不怕难写的

场面，也不怕工作费时；由主题的中心直入；仔细辨明剧情开始的时机；看清楚哪些东西应该安排在后面；知道哪些场面能感动人；这就是人们据以布局的才能。

特别要对自己立下戒律：绝对不在布局尚未确定以前就把任何一个枝节的想法落笔。

由于布局很费力，需要长时间的思考，那些从事剧作而且对刻画人物比较得心应手的人是怎样做的呢？他们对主题有了个全面的看法，大致知道各场情景，他们已经设计好人物性格，而当他们对自己说：这个母亲应该妖娆，这个父亲应该严厉，这个情郎应该放荡，这个少女应该温柔善感的时候，把各场戏写出来的迫切心情攫住了他们。于是他们提笔就写啊，写啊；他们脑子里产生一些美妙、精巧，甚至强有力的思想；他们有了动人而现成的片段；而当他们做了很多工作，到了布局阶段（这是不可避免的阶段），他们便设法把这个动人的片段安排进去，怎么也舍不得把那个精巧或强有力的思想割爱。照例应该先有布局再写各场，而他们却相反，先写各场，然后迁就它们去布局。因此，剧情的发展甚至对话都是勉强的，许多劳动和时间都白费了，工地上只是一大堆木片刨花。这是何等的悲哀，尤其是当作品是用韵文写成的时候！

我认识一个青年诗人，他并不是没有天才，他写一部悲剧，写了三四千行诗还没有写完，他将永远写不完了。

八 提 纲

因此，无论你用韵文还是用散文写，请你先行布局，然后再去想到各场。

但是，怎样布局呢？在这个问题上，亚理斯多德的《诗学》里，有一个很好的意见。这个意见对我很有用，对别人也会有用，其内容大致如下：

在写过诗学的无数人之中，有三个人特别著名：亚理斯多德、贺拉斯和布瓦洛。亚理斯多德是一位哲学家，他规行矩步，制定一般的原则，而让别人去引申，去实际应用。贺拉斯是一位天才，似乎有些不守绳墨，他以诗人的身分对其他诗人说话。布瓦洛是一位导师，他在设法教导他的门徒，同时做出榜样来。

亚理斯多德在他的《诗学》的某一处说：无论你是写一个大家熟悉的题材，还是尝试一个新的题材，都要从拟定故事的提纲开始，然后再去想那些将会扩展故事的插曲和情境。如果是一出悲剧，你就说：一位年轻的公主被带上祭坛，要被杀祀神；但是她忽然在观众的眼前消失了，她被摄往另一个国家，那儿有把外国人奉献于他们所祀的女神的风俗。人们让公主当祭司。几年之后，公主的兄弟到了这个国家，他被居民捉住；正当他将被自己的姐姐亲手杀死之际，他喊出：“难道我的姐姐被牺牲了还不够，还要我再去步她的后尘！”在这一声喊叫中，他被他的姐姐认出，因而获救。^①

但是，公主起先究竟为什么被判决在祭坛上处死呢？

为什么在姐弟相逢的那个野蛮地方要牺牲外国人去祀神？

他是怎样被捉的？

① 见欧里庇得斯的《伊菲革涅亚在陶罗人里》。但狄德罗在这里指的可能是法国作家吉蒙·德·拉图什 (Guimond de la Touche) 的仿制本。年轻公主即伊菲革涅亚，其父阿伽门农杀她献祭时，阿耳忒弥斯女神以母鹿作公主的替身，把她摄往陶罗人那里，充当女神的祭司。后来俄瑞斯忒斯在那里与她相会，将她带回阿耳戈斯。

他是听从神谕而来，然而为什么会有这个神谕呢？

他被他的姐姐认出了。但是难道不能以别的方式认出来吗？

这一切东西都在题材范围以外。要把它们补充到故事里面去。

题材是大家可以利用的，但是诗人可以发挥自己的想象去处理其余的一切；谁要是能用最简单最必要的方式完成任务，谁就取得了最大的成就。

亚理斯多德的意见适用于任何戏剧体裁；请看我怎样利用了它。

一个父亲有两个孩子，一男一女。女儿暗中爱上了住在她家的一个年轻人。儿子迷恋着在附近见到的一个不知名姓的姑娘。他企图诱惑她，但没有成功。他改换装束住到她家的近旁，用了个假名，穿着借来的衣服。别人以为他是一个平民，是个手艺人。他假装白天要做工，只在晚上去看他所爱的人。但是他的父亲十分留意家里的事情，于是发现他儿子每天晚上不回家。这种情况表明出现了越轨行为，因此他忧心忡忡，等候他的儿子。

剧本由此处开始。

以后怎样呢？结果发现那个姑娘完全配得上他的儿子，同时发觉女儿所爱的青年，正是他心目中的乘龙快婿，于是就把她许给了他；他就此办成了两门亲事，但这是和他妻舅的意思相左的，因为他的妻舅别有意图。

为什么女儿要暗暗地爱那个青年呢？

为什么她所爱的青年就住在她家？他在这里是做什么的？他是怎样一个人物？

儿子所爱的这个不知名姓的姑娘究竟是谁？她怎样会落到穷困的境地？

她是哪里人？她出生在外省，为什么到巴黎来了？是什么事情使她呆在这儿？

那个妻舅又是个什么样的人？

他在这个家庭里怎么会有权威？

为什么他要反对家长认为合适的两门亲事？

戏剧既不能在两个不同的地方展开，那个不知名姓的年轻姑娘怎样得以进入这个家庭？

父亲是怎样发现他女儿和那个住在他家里的青年相爱的？

他为什么不愿意透露他的意图？

那个不知名姓的姑娘是怎样使他中意的？

妻舅设置了什么障碍来反对他的计划？

这两门亲事是怎样冲破障碍而实现的？

在诗人拟定提纲以后有多少东西还没有确定啊！但是这里已经有了梗概和基本内容。他就应当据此分幕，并确定人物的数目，他们的性格以及每场的主题。

我看这个提纲对我是合适的，因为那个我准备着重刻划其性格的父亲非常不愉快。他不同意他儿子看中的那门亲事；他女儿也好象在逃避他想给她定的亲事。由于彼此都有难言之隐，使他们不能互相倾吐真情。

这样我的剧中人的数目就可以确定了。

我对他们的性格也不再有所犹豫。

父亲的性格应该适合他的身分。他应该是一个善良、审慎、坚定而慈祥的人。处在他一生中最苦恼的时刻，应当足以使他展示整个的心灵。

儿子应该个性很强。热情越是违背理智，就越要让它不能自由发展。

他的情妇应该越可爱越好。我把她塑造成一个天真无邪、娴淑贞静、多愁善感的孩子。

那位舅爷是我的提线人，这是个思想狭隘而充满偏见的人物，他应该心肠硬、意志弱、心眼坏、讨厌、狡猾、无事生非，正是家庭中的祸根、父亲和孩子们的冤孽、每一个人的对头。

瑞墨衣是怎样的人呢？他是这一家之主的一个朋友的儿子。这位朋友的事业失败了，丢下这个毫无生计的孩子。这位家长在他朋友亡故之后把这孩子带到自己家里，把他当亲生孩子一样抚养。

赛西勒一心以为她的父亲决不会把她嫁给那个人，就拒他于千里之外，有时候还用冷酷的态度对待他；瑞墨衣由于赛西勒的这种举止，而且还深怕得罪作为他恩人的家长，便约束自己，不敢逾越礼防；但双方都不能把这假象维持得天衣无缝，以致情感还是忽而在谈话中，忽而在行动中流露出来，不过这种流露总是含糊而不充分的。

因此，瑞墨衣的性格应该坚定、沉静、而且略显含蓄。

而赛西勒应该是高傲、活泼、稳重和善感的混合体。

这种掩饰感情的做法约束了两个情人，也欺骗了家长。他的意图为这种伪装的反感所干扰，使他不敢把她许配给一个对她不表示任何好感，而又好象为她所厌恶的人。

父亲说：我让我的儿子由于得不着他所心爱的女子而痛苦，这还不够吗？难道还要折磨我的女儿，把她许配给她所不爱的人？

女儿说：爸爸和舅舅为了兄弟的恋爱已经够烦恼的了，哪能再去火上添油，向他们说出我那会引起大家反感的心里话？

由于这样处理，女儿和瑞墨衣之间的情节应该还是比较隐蔽的，不应妨害儿子和他情人之间的情节，而且只应激怒舅父和增加父亲的忧伤。

如果我能把这两个人物写得如此关心那儿子的爱情，以致顾不上他们自己的感情，那么我就会获得出乎意料的成功。他们的情感问题不再分散观众的注意，而只会使他们出现的各场更加激动人心。

我早想把父亲作为剧中的主要人物。假使我选择儿子、或朋友、或舅父作为主人公的话，提纲可以不变，而全部插曲就都要更动了。

九 枝 节

假使诗人具有想象力，又有提纲作依据，他就可以把提纲充实起来，并将从中看见一大堆枝节，他所感到为难的，只是如何去选择而已。

如果主题是严肃的，那么在选择时就应当严格些。今天，人们不能容忍一位父亲带着驴子项下的铃铛来赶跑一个学究^①，也不能容忍一个丈夫躲在桌子底下亲自窃听人家对他老婆讲的情话^②。这些手法现在都属于闹剧手法。

如果情节中有一位年轻公主被领上祭坛等待牺牲，人们不愿意这样一个重大的事故只是建立在一个信使的错误上面：让

① 见莫里哀的《情怨》第2幕第9场。

② 见莫里哀的《伪君子》第4幕第4场。

他走一条路，而公主和她的母亲走另外一条路。^①

“捉弄我们的命运，难道不往往是使微小的原因触发重大的变革吗？”

不错。不过诗人不该因此去摹仿这个；如果这个事件是历史上已有的，他可以加以利用，但他不能杜撰。我在评判这些手法的时候，要比评判神祇的行为更加严格些。

诗人对枝节的选择必须严格，而且在利用时应善于节制；他应该把各个枝节按照题材的重要性作适当的安排，并在它们之间建立一种几乎不可或缺的联系。

“在人们身上体现神的意志的手段越是晦暗而微不足道，我对人类的命运就越觉可怕。”

我同意。但是必须使我确信这不是诗人的意志，而是神的意志。

悲剧要求采用庄重有力的手法，喜剧要求的则是精巧。

一个嫉妒的情人对他朋友的感情难道不了解吗？泰伦斯在舞台上留下一个达夫来听这个朋友说的话，然后转达给自己的主人^②。我们法国人却要求诗人懂得更多。

一个爱慕虚荣到愚蠢地步的老人^③把他的市民式的名字阿尔诺耳弗改为贵族的名字德·拉·苏希先生；这个巧妙的手法是整个情节的基础，并且简单而出人意料地引出了结局；这时观众高声叫道：好哇！他们叫得对。但是，如果阿尔诺耳弗在毫无真实感的情况下，连续五六次充当自己情敌的心腹，被他的监护对象所欺骗，从奥拉斯那儿跑到阿涅丝那儿，又从阿涅丝那儿回

① 见拉辛的《依菲革涅亚在奥利德》第2幕第4场。

② 见《安德鲁斯美女》和其它许多剧本。

③ 见莫里哀的《太太学堂》。

到奥拉斯那儿，那么观众就会说：这哪儿能算戏剧；这是一个虚构的故事：假使你不具备莫里哀的全部机智、全部欢快劲儿、全部天才，他们就会谴责你缺乏创造性，而且会反复说：这是一个叫人听了打瞌睡的故事。

假使你的枝节不多，你的人物就不会多。切不可有多余的人物，要让一些无形的线索把你的全部枝节联系起来。

更要注意，切勿安排没有着落的线索：你对我暗示一个关键而它却不出现，你就分散了我的注意力。

假使我没弄错的话，《吝啬鬼》中福洛席娜的台词就产生了这样的效果。她蓄意使吝啬鬼放弃娶玛丽雅娜的计划，捏造出一个下布列塔尼子爵夫人并把她说得天花乱坠，使观众也信以为真。但是直到全剧演完，人们再也没有看到福洛席娜出现，至于大家盼望已久的子爵夫人更始终没有出场。

十 悲剧的布局和喜剧的布局

要是有一部作品，它的布局竟没有人能表示任何反对意见，那是多么难得呀！这样的布局会有吗？布局越复杂，就越不真实。但是人们会问：在喜剧的布局和悲剧的布局之间，哪一个更难些？

有三种东西。一是历史，其内容都是已经发生的事；二是悲剧，诗人在这里可以凭个人想象在历史以外加上他认为可以提高兴趣的东西；三是喜剧，可以完全出于诗人的创造。

由此可见，喜剧诗人是最地道的诗人。他有权创造。他在他的领域中的地位就跟全能的上帝在自然界中的地位一样。从事创造的是他，他可以无中生有。所不同的是我们在自然现象

中只依稀看见一连串的后果，对它们的原因则茫然无所知，而剧情的发展却不能是晦暗的。虽然诗人有时把相当多的关节瞒着我们，给我们来一个出其不意，可是总得让我们看到足够的关节，使我们得到满足。

“那么，喜剧的各部分既然是对自然的模仿，诗人在计划布局的时候是否就没有一个据以模仿的范本呢？”

当然有的。

“那么，这个范本是怎样的呢？”

在回答这个问题之前，我要问一问：什么是布局？

“布局就是按照戏剧体裁的规则安排在剧中的令人惊奇的故事；对悲剧诗人来说，他可以部分地创造这个故事；而对喜剧诗人来说，则可以创造它的全部。”

很好。那么戏剧艺术的基础又是什么呢？

“历史的艺术。”

没有比这更确切的了。人们曾把诗和绘画相比；这做得很对；但是把历史和诗相比可能更有益、更富有真实性。人们可以由此得出“真实”，“逼真”，“可能”的正确的含义；同时确定“奇异”一词的明确意义，这是各种诗体的共同用语，可是只有少数诗人能给予恰当的定义。

并不是一切历史事件都适合于编成悲剧；同样，也不是一切家庭变故都适合于作为喜剧的题材。古人把悲剧这一体裁限于描写阿尔克迈翁、俄狄浦斯、俄瑞斯忒斯、墨勒阿革洛斯、提厄斯忒斯、忒勒福斯、赫拉克勒斯这几个家族。^①

贺拉斯不愿意人们在舞台上表演一个人从拉米的脏腑里掏

① 都是希腊神话中的人物。

出一个活生生的婴儿来^①。假使人们把类似的情景表现给他看，他既不会轻信这种事情的可能性，也不能忍受这样的景象。但是事件的荒谬性中止，而逼真性开始的界线在哪里呢？诗人如何去体会哪些是可以放胆去做的事情呢？

有时候在事物的自然秩序里也有一连串的异常事件。区分奇异和奇迹的标准就是这个自然秩序。罕见的情况是奇异；天然不可能的情况是奇迹；戏剧艺术摒弃奇迹。

假使大自然从来不以异常的方式把事件组合起来，那么诗人超出一般事物简单平淡的一致性而想象出来的一切就会是不可信的了。但是事实并不如此。诗人怎么办呢？他或者是采纳这些异常的组合，或者自己想象些类似的组合。不过，在自然界中我们往往不能发觉事件之间的联系，同时由于我们不认识事物的整体，我们只在事实中看到命定的相随关系，而诗人却要在他的作品整个结构中贯穿一个明显而容易觉察的联系。所以比起历史学家来，他的真实性虽少些，而逼真性却多些。

“既然只要有多种事件的共存就可以建立故事的奇异之处，那么诗人为什么不就以此为满足呢？”

他有时也以此为满足，尤其是悲剧作家。他可以假设若干事件的巧合，而对喜剧诗人来说，却不能这样做。

“理由何在？”

那是因为悲剧作家从历史中借过来的众所周知的部分，使得他想象出来的东西也被观众当作是历史事实而接受了。由历史中借过来的事物使他自己创造出来的事物取得了逼真性。但

① 见贺拉斯《诗艺》第339—340行：“但，任何心中所想念的事，勿让自己轻信，也莫把拉米吞下的孩子活生生地从它的肚里掏出。”拉米(Lamie)是女身驴子蹄的妖怪，专门吞噬小孩。

是喜剧作家就得不到任何现成的东西：所以他就不大可能依靠事件的巧合。再者，宿命或神的意志是如此强烈地威慑着人们，使人们只得把自己的命运委诸他们无法摆脱的主宰者，当他们自以为最安全的时候，这些主宰者的手紧跟着他们，抓住他们。这种宿命或神的意志对悲剧更为必要。如果悲剧中有某些令人感动的东西，那就是表现一个人不由自主地犯罪或遭到不幸的景象了。

在喜剧里就要使人起神在悲剧里所起的作用。宿命和恶意，无论在这种或那种体裁里，都是构成戏剧兴趣的基础。

“有人指责我们某些剧本带有传奇色彩，那是怎么回事呢？”

假使一部作品中的奇异产生于多种事件的巧合；假使看到其中的神或人太凶恶或者太善良；假使事物与人物和我们所经历的或历史所揭示的过于悬殊；尤其是假使事件的联系在这里显得太异常或太复杂，那么这部作品就有传奇色彩了。

由此可以得出结论：一部不能编成一出好戏的小说并不因此而不是好小说；但是从来不会有一出好戏不能改写成一部优秀的小说。这两种类型的诗区别在于它们的规律不同。

幻象^①是它们共同的目的；可是，幻象从何而生？从情景。情景决定产生幻象的难易。

人们是否可以让用数学家的语言来谈一会儿？我们知道他们所说的方程式是什么东西。幻象单独构成方程式的一边。它是一个常数，等于某些或正或负的项的总和；这些正负项的数目和组合可以变化无穷，而其总值永远相同。正项代表普通的情景，负项代表异常的情景，它们应该互相增减以求平衡。

① 狄德罗所说的“幻象”，实际上是逼真的“虚构”所产生的艺术效果，也就是今天所谓的艺术真实。

幻象是一种不自觉的东西。如果有人说：我要制造一个幻象；那就仿佛说：我有一个我将对它毫不留意的生活经验。

当我说幻象是一个常数时，那是指同一个人判断不同的作品而言，而不是指不同的人们。或许全世界都不会有两个人在衡量事物的确实性方面具有完全相同的尺度；然而诗人却有为一切人同样地制造幻象的任务！诗人对有教养的人的理智和经验可以驾驭自如，正如保姆对孩子的无知可以驾驭自如一样。一首好的诗篇是一篇值得对有理性的人讲述的故事。

小说家有的是时间和空间，而戏剧诗人却缺乏这两样东西；因此，在同等条件下，与小说相比，我更重视剧本。何况小说家根本没有什么不可避免的困难。他说：“当仙女娓娓地说出谄媚的言词去打动门托尔的心心的时候，温馨的睡意悄悄地潜入这个沮丧的人沉重的眼帘和疲乏的四肢；不过她总是觉得有一种不可名状的东西在抵御她的一切努力，在玩弄她的诱惑力。如同高耸入云的巉岩对风涛的凶猛毫不在乎一样，门托尔坚持他贤明的计划，屹立不动，听任卡吕普索向他不断地絮叨。有时候，他使她以为有希望用她的问话把他难倒，并从他的心坎深处掏出真情。可就在她相信自己的好奇心快要得到满足的时候，希望又全部幻灭了。她以为已经掌握到的一切，一下子就逃逸得无影无踪，而门托尔的一句简短的答话又使她陷入迟疑不决的状态。”^①到这里，写小说的就把问题解决了。但无论编这么一段对话有多困难，戏剧诗人也得克服这个困难，否则就得推翻他的布局。在描绘一个效果和制造一个效果之间存在着何等的差别啊！

^① 见费纳龙(Fénelon)的《忒勒马科斯》第7卷。

古人曾经写出一些悲剧，其中的一切出于诗人的创造。历史甚至连人物的姓名都没有提供。只要诗人不超越奇异所许可的限度，这又有什么关系呢？

剧本中属于历史的东西，只有少数人知道；然而只要剧本写得出色，它会使一切都感兴趣，或许无知的观众比受过教育的观众还要感兴趣些。对前一种人来说，一切都具有同等的真实性，而对后一种人来说，那些插曲只不过是逼真而已。谎言^①和真实竟如此巧妙地结合在一起，所以他们在接受的时候并没有丝毫反感。

写家庭悲剧会遇到两种困难，第一是要它产生英雄悲剧的效果，第二是跟写喜剧一样，整个布局都要出之于创造。

有时候我怀疑家庭悲剧是否可以用韵文写；也不知是因为什么，我作了否定的回答。然而，普通喜剧是用韵文写的；英雄悲剧是用韵文写的。有什么是不能用韵文写的呢！这个体裁是否要求一种我还不大了了的特殊风格？抑或是真实的主题和强烈的兴趣需要摒弃那种匀称的语言？人物的情况是否和我们的现实情况太相近，以致不容许一种有规律的和谐？

让我们来归纳一下吧。假使人们把《查理十二史》^②用韵文写出来，它仍不失为一部历史著作。假使人们把《亨利亚德》^③改用散文写，它仍将不失为诗篇。但是历史家只是简单地、单纯地写下了所发生的事实，因此不一定尽他们所能把人物突出，也没有尽可能去感动人和提起人的兴趣。如果是诗人的话，他就会写出一切他认为最感人的东西。他会想象出一些事件。他

① 这里“谎言”实际上是指“虚构”。

② 伏尔泰的历史著作。

③ 伏尔泰的长篇史诗(1723)，歌颂天主教联盟和亨利四世。

可以杜撰些言词。他会对历史添枝加叶。对于他，重要的一点是做到奇异而不失为逼真；当自然容许以一些正常的情况把某些异常的事件组合起来，使它们显得正常的话，那么，诗人只要遵照自然的秩序，是可以做到这一点的。

这就是诗人的职责。觅字凑韵之徒和诗人之间存在着多大的差别啊！可是请你不要以为我看轻前者，他们的才能也是不可多得的。不过如果你把觅字凑韵之徒比作一位阿波罗，那么，在我看来，诗人就是一位赫拉克勒斯。然而，即使你让赫拉克勒斯手里捧着一架竖琴，你也不能把他变成阿波罗。你让阿波罗倚着一根巨杖，再在他肩上披上一张纳美^①雄狮的皮，你也不能把他变成赫拉克勒斯。

由此可见，用散文写的悲剧，跟用韵文写的悲剧完全一样，也是诗篇；喜剧和小说也是一样；不过诗的目的比历史的目的更广泛。人们在历史中读到一个具有亨利四世性格的人的作为和苦难。可是有多少历史不能提供而诗歌可以想象的景况啊！在这些景况中，他可以按照不但符合他的性格，而且更为奇异的方式行动和受苦。

想象^②，这是一种素质，没有它，人既不能成为诗人，也不能成为哲学家、有思想的人、有理性的生物，甚至不能算是一个人。

“那么，想象是什么呢？”你或许要问我。

唔，我的朋友，你这是给跟你谈戏剧艺术的人设下一个怎样的陷阱啊！假使他转而谈哲学，他就离题了。

想象是人们追忆形象的机能。一个完全失去这种机能的人是一个愚昧的人，他的全部知识功能将限于发出他在儿时学会

① 希腊的一个山谷名。传说赫拉克勒斯所杀之狮曾在此肆虐。

② 狄德罗所说的“想象”，相当于我们今天所说的形象思维。

组合的声音，机械地在生活中应用。

这是人民可悲的处境，有时也是哲学家的可悲处境。当他为会话的速度所驱使，来不及找到适于表达形象的字眼时，除了追忆声音，把它们在一定的顺序之中组合起来，他还能做什么别的事情呢？唉，即使最会思考的人也还是十分机械的啊！

那么，在什么时候才停止应用记忆而开始运用想象呢？那是当你以一个接一个的问题迫使他想象的时候；也就是说由抽象的、一般的声音转化为比较不抽象的、比较不一般的声音，一直到他获得某一种明显的形象表现，也就是到达理智的最后一个阶段，即理智休息的阶段。到这时候，他成了什么呢？他就成了画家或者诗人。

譬如，你问他：什么叫正义？你可以相信，只有在他的认识循着它原来由事物转移到心灵的同一条道路，再由心灵转移到事物的时候，他才获得悟解。^①那时，他想象有两个人，为饥饿所驱使，走向一棵果实累累的树，一个人爬上树，摘下果子；另外一个人用暴力抢去了第一个人摘下的果子。那时，他将请你注意这个人所表现的动作；一方是表示遗憾的手势；另一方是显示恐吓的征兆；这一个认为自己受到了伤害，那一个甘心给自己加上可憎的犯罪者的称号。

假使你对另一个人提出同样的问题，他的最后答复会是另一幅图景。你问多少人，可能就有多少不同内容的图景；这些图景都表现两个人在同一时刻所感受的相反印象。他们作出互相对立的动作，或者发出含糊而粗野的喊声，日久以后，这些喊声就变成文明人的语言，意味着而且将永恒地意味正义和非正义。

① 由此可见，狄德罗所说的“想象”，并不是与理性相对立的东西，而是经过从具体到抽象，又从抽象转化为具体形象的思维过程。

在生物界中，触觉分化为无穷尽的方式和程度，在人身上就叫作视觉、听觉、嗅觉、味觉和知觉。他接受各种印象，让这些印象保留在他的感官中，然后用字词来区别它们，并且就用这些字词或用形象来追忆它们。

把一系列必然相联的形象按照它们在自然中的先后顺序加以追忆，这就叫做根据事实进行推理。如已知某一现象，而把一系列的形象按照它们在自然中必然会先后相联的顺序加以追忆，这就叫做根据假设进行推理，或者叫做想象；按照你所选的不同目标，你就是哲学家或者诗人。

诗人善于想象，哲学家长于推理，但在同一意义下，他们的作为都可能是合乎逻辑的或不合逻辑的。说他合乎逻辑，也就是说他具有了解诸般现象必然联系的经验。

这样，仿佛已经足以指出真实和虚构相似之处，以及诗人和哲学家的特点，也足以强调诗人，尤其是史诗诗人或戏剧诗人的优越性了。诗人在较高程度上从自然取得了把天才和普通人，把普通人和愚昧的人区别开来的那个品质；这个品质就是想象力，如果没有它，言词就变为把声音组合起来的机械习惯了。

但是，诗人不能完全听任想象力的狂热摆布，诗人有他一定的范围。诗人在事物的一般秩序的罕见情况中，取得他行动的范本。这就是他的规律。

这些情况愈是罕见和奇特，诗人就需要愈多的技巧、时间、空间和一般景况，使奇异之处恰如其分，使幻象具有基础。

假使历史事实不够奇异，诗人应该用非常的事件来把它加强；假使历史事实过于奇异了，就应该用普通的事件去冲淡它。

啊，喜剧诗人！你不能满足于在提纲中说：我要这个年轻人只淡淡地爱着这个妓女，然后离开她去结婚；他对自己的妻子并

不是没有感情；这个女人是可爱的；丈夫准备跟她好好地过日子；我还要他睡在她身旁两个月之久而不和她接触；然而她怀孕了。我要写一个热爱她的儿媳的婆婆；我要写一个有情感的妓女；我还少不了要一件强奸案，我要让它在大街上发生，罪犯是一个吃醉酒的年轻人^①。很好，加油吧；堆砌吧，在希奇古怪的情景之上再堆砌上希奇古怪的情景吧；我同意。不可否认，你的故事无疑会叫人拍案称奇，但是请不要忘记，你必须用许多正常的事件来补足，来扶持你的奇异之处，而我所重视的正是这些正常的事件。

假使历史的确实性得到公认，诗的艺术将向前发展。同样的原则适用于故事、小说、歌剧、闹剧、和各种体裁的诗篇，寓言也不例外。

假使有一个民族，在他们的信仰中有这么一个要点，深信动物从前会说话，那么，在这个民族中间，寓言的逼真程度就会比在我们中间高。

当诗人完成了布局，给他的提纲以适当的广度，把剧本分成幕，分成场，那么他就可以工作起来了；让他从第一场开始，以末一场结束。如果他以为可以毫无后患地随着兴之所至由这里跳到那里，随着才气的纵横驰骋而飘逸无常，那他就错了。假使他要使他的作品成为一个整体，他这样就不知为自己制造了多少困难。有多少思想被他从这里抽出塞到那里而弄得处置不当啊！尽管他的场景的目标早就决定了，结果他还是达不到这个目标。

场景是相互发生影响的，而他却没有感觉出来。这一场太冗

^① 以上是泰伦斯的喜剧《婆母》的梗概。

长；那一场又太短促；有时情绪冷落，有时候过分热烈。他的工作方法上的紊乱将要在整部作品里表现出来；不管他用了多少修饰工夫，还是会留下痕迹。

在由上一场转到下一场之前，把以前各场再多多研究一番是决非多余的。

“好不严格的一种工作方法！”

是的。

“假使在写作开始时，启发诗人的却正是作品的结尾，那他该怎么办？”

那他就住手吧。

“但是，如果作者全神贯注于这个片段，他是会把它天才地创作出来的。”

假使他有天才，他就不必气馁。他怕失去的那些思想总会回来的，而且在回来时，从已完成部分中产生出来的一系列新的思想还会把它充实起来，给这一场景以更多的热力，更强烈的色彩，和整体联系得更加紧密。他所能讲的一切，他将全都讲出来；假使他用跳跃方式前进，你想他能做到这一点吗？

我认为不应该这样工作，我深信我的方法是最可靠也是最便当的。

《家长》共有五十三场；第一场最先写完，末场最后写完；假使没有一连串使我生活痛苦，对工作消极的特殊情况^①，对我来说，这件工作本来只是几个星期的消遣而已。但是，当你不能摆

① 一七五七年，弗雷龙(Fréron)首先发难，对《私生子》进行攻击，巴里索(Palissot)于十一月发表《关于大哲学家的小书简》推波助澜。一七五八年一月，海耶神甫(Père Hayer)肆意攻击《百科全书》，达朗贝拒绝和狄德罗合作。伏尔泰不久也索回为该书撰写的稿子。这些就是作者所说的“特殊情况”。——原编者注。

脱忧伤之际，你如何使自己蜕变为不同的人物？当烦恼叫你老惦记着现实，你如何能达到忘我的境界？当热情奋发之灯已经熄灭，而天才的火焰不再在你的额上闪光的时候，你怎能温暖别人的心，为他们照亮道路？

为了把我在降生之际就加以扼杀，人们什么力量没有使出来？在人们对《私生子》肆行迫害之后，朋友，你想我还会有兴致去写《家长》吗？可是，你看，我毕竟还是把它写出来了。你曾经督促我完成这个作品；我没法拒绝你的好意。现在请允许我为这个被如此粗暴地迫害的《私生子》说几句话吧。

卡尔洛·哥尔多尼用意大利文写了一出三幕喜剧，或者不如说是一出趣剧，叫做《真实朋友》。这里面把《真正的朋友》和莫里哀的《吝啬鬼》两剧的人物交织在一起。其中也有小银箱和失窃；场景当中有一半是在一个吝啬的父亲家中发生的。

我放弃了这一部分情节，在《私生子》中，既没有吝啬鬼和父亲，也没有失窃和银箱。

我以为可以利用另外一部分情节制成一些象样的东西，于是就把它拿过来当作自己的财产。哥尔多尼也不曾比我表现更多的迟疑，他把《吝啬鬼》拿过去，却没有任何人认为不好。而且在我们当中也从来没有人因为莫里哀或高乃依曾不声不响地借用过某个意大利作家，或是西班牙戏剧中的某一作品的某一思想，就攻讦他们有剽窃行为。

不管怎样吧，我利用了一出三幕趣剧的一部分情节，写了《私生子》这出五幕喜剧；而且我的原意并不是把这部作品拿到舞台上演出，而只是在其中加进我对诗法、音乐、朗诵、和哑剧场面的几点意见而已；我把这一切和剧本的真实故事结合起来，组成一种近乎小说的东西，题名为《私生子》或《道德的考验》。

如果不假设《私生子》的故事是真实的，那么，这部小说的幻象，还有那些散布在对话中间的关于真实事件和假想事件之间的、真实人物和虚构人物之间的、实际谈话和虚拟对白之间的区别的论点会变成什么样子呢？总之，全部诗法——其中真实总是和虚构并列的——会变成什么样子呢？

但是，让我们把意大利诗人的《真实朋友》和我的《私生子》严格地比较一下吧。

剧本的主要部分是什么呢？情节、人物和细节。

多华尔的不合法的出生是《私生子》^①的基础。如果没有这种情况，他的父亲逃往岛上便毫无理由；多华尔就不会不知道他有一个姐妹，而且他会同她生活在一起，既不会对她产生爱情，也不会成为他朋友的情敌；再就必须使多华尔有钱，这样他的父亲就没有任何理由再给他钱。那他为什么害怕向贡斯丹丝吐露真情呢？关于安德烈的那一场也不会再有了。也就不能写父亲从岛上回来，在渡海峡时被掳，最后来了结全剧。要没有这个关键，情节也就没有了，整个剧本也就没有了。

没有这些，《私生子》就不能存在，可是在《真实朋友》里是不

① 巴里索在《关于大哲学家的小书简》的第二函中说：“这部杰作的特点之一是他的题目。它叫做《私生子》，不知道是为什么。夫人，您知道这个剧本的剧情吗？多华尔的私生子身分对作品起什么影响？在戏里算得了一件大事情吗？是某一情况的必要前提吗？还是作为一个填空的细节？都不是。那么作者的目的究竟何在呢？难道是重新提一提希腊人关于出生的偏见的不公道性的某几个论点吗？”

对此，莱辛回答道：“狄德罗难道不会这样回答吗：这个关键是我的剧本的线索所必需的；没有它，多华尔不认识他的姊妹和她从未听人谈起过他就都显得不够逼真。我很自然地从这个事实里定出剧名，我也可能根据更次要的情节去定名。假使狄德罗作出这样的答复，巴里索能不承认自己被驳倒了吗？”——原编者注。

是有呢？根本没有。这是谈情节方面。

再谈人物。《真实朋友》里有没有象克莱维勒那样大胆的情人？没有。有没有象罗萨丽那样聪慧的女子？没有。有没有象贡斯丹丝那样有高尚的心灵和情感的女子？没有。有没有深沉粗犷象多华尔那样的男子？没有。那么，在《真实朋友》里，我的人物是一个也没有的了？没有，连安德烈也不例外。再谈细节。

人们能否指出我借用了外国诗人的哪一点想法？一点也没有。

他的剧本是什么？一出趣剧。《私生子》算一出趣剧吗？我想不能算。

因此，我可以声明：

谁说我写《私生子》所用的体裁和哥尔多尼写《真实朋友》所用的体裁相同，他就是撒谎。

谁说我的的人物和哥尔多尼的人物有丝毫相似之处，他就是撒谎。

谁说在《私生子》的细节中有一句重要的话是从《真实朋友》那里搬来的，他就是撒谎。

谁说《私生子》的结构和《真实朋友》毫无差别，他就是撒谎。

哥尔多尼已经写了近六十个剧本。如果有人乐于做这类工作，我请他在余下的剧本里去选择，利用它们编出一部能使我们喜爱的剧本。

我倒希望人们指责我犯了一打类似的盗窃行为；我不知道《家长》能否因为全部归我所有而有更多的优点。

既然人们不屑给我以从前某些人给泰伦斯的那种指责，我只好请我的评判者去看看这位诗人写的序幕。当我利用我的余暇写另外一出新剧的时候，我希望他们去读读那些序幕。由于

我的看法是直率的、纯洁的，只要我能感动正派的人，那么我就很容易对那些人的恶意攻击找到自慰的办法。

我天生喜爱简朴，我力求以阅读古人的作品来使这种爱好趋于完善。这就是我的秘诀。谁要是用一点聪明去读荷马，准会发现我所汲取的源泉。

啊，我的朋友，简朴是多么美啊！我们和它疏远了，那是多大的错误啊！

你愿意听一听一个刚刚失去儿子的父亲如何诉说他的痛苦吗？请听听普里阿摩斯^①吧：

“朋友们，走开吧；让我独自呆在这里；你们的慰藉徒然使我厌烦……我要到希腊人的战船上去；是的，我要去。我要看看这个可怕的人物；我要向他恳求。或许他会对我的年岁动恻隐之心，尊重我的老迈……他的父亲和我一般年老……唉！那位父亲把他生下来就是为了使我们的城市蒙受耻辱，惨遭灾难！……他还有哪种祸害没有加在我们大家身上？可是谁受的害有我多？他攫去了我多少孩子，而且都正当美丽的青春年华！……他们都是我所宠爱的……我为他们每一个都痛哭过。可是，刚刚失去的这一个尤其使我痛苦；我要把这点痛苦一直带到地狱……唉！他为什么不死在我的怀抱里？……我和他那可怜的母亲，我们将抚着遗体大大恸哭一场！”^②

你愿意知道一个父亲向杀他儿子的凶手跪求时所说的话吗？仍请听那个普里阿摩斯跪在阿喀琉斯面前所说的那番话吧。

① 特洛亚的末代国王，这时他正要去向阿喀琉斯求赎他儿子赫克托耳的尸体。

② 见《伊利亚特》第22篇第416—428行。

“阿喀琉斯，请你想想你自己的父亲吧；他和我同年，我们都在风烛残年中呻吟喘息……唉！他也许正在受邻国敌人的压迫，身旁没有人能够使他脱险……可是，假使他听到你还活着，他的心就会充满希望和喜悦，他将日日夜夜期待和儿子重逢……他的遭遇和我的遭遇是多么不同！……我有过许多孩子而今我几乎已完全失去他们……当希腊人到来的时候，我身边有五十个孩子，后来只剩下一个还能保护我们的，而他刚才又在这城墙下牺牲在你手里了。把他的尸体还给我吧；收下我的礼物；尊敬神祇；想想你的父亲，也可怜可怜我吧……请看我落到了什么境地……可曾有哪个国王比我受到更多的耻辱？可曾有一个比我更值得同情？我跪在你的脚下，我吻着你沾满我儿子鲜血的手。”^①

普里阿摩斯这样地说着，说着；帕琉斯^②的儿子想起自己的父亲，感到惻隐之心在他的心底油然而生。他把老者扶了起来，轻轻地把他推开。

这里面有些什么？毫无做作，而是一些如此真实的事物，人们几乎相信自己也能象荷马那样找出这些词句。我们既然多少认识了简朴的难能可贵，就应该读一读这两段话，好好地读一读，然后把我们的全部文稿付之一炬。天才只可体会，但绝不能模仿。

十一 兴 趣

在复杂的剧本里，就引起兴趣来说，布局的作用比台词的作

① 见《伊利亚特》第24篇第486—506行。

② 帕琉斯，宙斯的后裔，阿喀琉斯之父。

用大；与此相反，在简单的剧本里，台词的作用比布局的作用大些。但是我们应该把兴趣引向哪一方呢，是剧中人物还是观众？

观众只是不知情的旁观者而已。

“那么，应该引向剧中人吗？”

我想是的。应该让他们在不知不觉中构成纽带；应该使他们对一切事情都猜测不透；使他们走向结局而毫未料及。假使他们陷于激动不安之中，那么我必须随着他们感受同样的心理活动。

我和大多数搞戏剧艺术的人一样，根本不打算把结局瞒住观众，也不认为写一部在第一场就透露结局，并将兴趣突出到最高潮的剧本是力所不能及的工作。

对观众来说，应该让他们对一切都了如指掌。让他们作为剧中人的心腹，让他们知道发生了什么事情，正在发生什么事情，而在更多的时候，最好把将要发生的事情也向他们明白交代。

唉，你们这些设下清规戒律的人啊！你们太不懂艺术了，你们根据典范作品订出规则，却太没有创造这些典范作品的天才，天才可以随意打破你们的清规戒律。

在我的这些意见中，人们要找出多少矛盾就会找到多少矛盾，不过我坚决相信，如果说有时宜于把一项重要的情节在未发生之前瞒住观众，却有更多的时候，戏剧兴趣要求相反的做法。

由于保密，诗人为我布置了片时的惊奇；可是，由于把内情透露给我，他却引起我长时间的悬念。

对于在霎时间遭到打击而表现颓丧的人，我只能给予一刹那的怜悯。可是，如果打击不立刻发生，如果我看到雷电在我或者别人头顶上聚集而长期地停留在空际不击下来，我会有怎样的感觉？

吕西尼昂不知道就要和他的孩子们重逢，观众也不知道。查伊尔和纳雷司当不知道他俩是兄妹，观众也不知道^①。无论这个会见和相认有多么动人，可是如果观众事先知道内情的话，我相信效果一定会更好。当他们四个人走来的时候，有什么猜测和盘算不会在我的心头涌起？我将以何等的注意和不安倾听他们吐出来的每一个词？诗人将把我置于何等困惑的境地？现在我直到相认一场才流泪，要不然它早就流出来了。

当我看到奥罗斯曼^②手执利刃等候着查伊尔，这个薄命女子却向前去迎受打击的时候，假使我知道内情，将产生和不知道内情时何等不同的兴趣？假使让诗人自由地利用这片刻，尽可能制造充分的效果，又假使我们的舞台（实际上它阻碍着最佳效果的产生）能使查伊尔在黑暗里发出的声音从尽可能远的地方传到观众耳中，那么角色还有什么心理活动不被观众感受到呢？

在《伊菲革涅亚在陶罗人里》里，观众知道人物的身分；如果不是这样，你倒看看兴趣是增加了还是减少了。

假使我不知道尼禄在听布里塔尼居斯和朱妮的谈话^③，我就不会觉得恐怖。

当吕西尼昂和孩子们互相认出了以后，他们是否不再那么引起我们的兴趣了呢？一点也不。是什么东西在支持和加强兴趣？就是这位苏丹所不知道的，而观众倒是了解的事情。

① 见伏尔泰的悲剧《查伊尔》(1732)。

② 奥罗斯曼，《查伊尔》中的主人公，他怀疑查伊尔不忠于爱情，把她杀死，随即自尽。他的激烈、高傲、和慷慨的性格成为不公正的妒嫉的典型。

③ 尼禄(Néron)，古罗马的暴君，先王克劳德之养子。他毒杀王子布里塔尼居斯，又杀母杀妻。此处指拉辛名剧《布里塔尼居斯》(五幕悲剧)中的场面。

假使你高兴的话，你可以使所有的角色都互不相识，可是你得让观众认识所有的角色。

我几乎敢肯定，如果一个题材当中必须用说半句留半句的手法，那就是一个吃力不讨好的题材；一个必须用这种手法的布局就不如不用这种手法的布局。人们不会由此得出十分有力的东西；人们被一些不是太晦涩，就是太明显的伏笔所拘束。剧本变成由不足道的卖弄交织而成的东西，用这些不足道的卖弄只能产生不足道的意外。然而和人物有关的一切情节，观众是否已经知道了呢？我在这个假想中窥见了有些剧本中之所以有最强烈的感情冲动的的原因。那位希腊诗人，他把俄瑞斯忒斯和伊菲革涅亚的相认一直推迟到最后一场，真是天才。俄瑞斯忒斯靠在祭坛边，他的姐姐握着圣刀，指向他的胸前。俄瑞斯忒斯准备就此牺牲，喊道：“难道我的姐姐被牺牲了还不够，还要她弟弟再去步她的后尘！”诗人让我等待了五幕之久的时刻现在才终于到来。

“在任何一个剧本里，剧情的纽结总是观众所知道的；它是在观众面前构成的。悲剧的名称就常常点出了结局；这是历史上的事迹，例如：凯撒之死、伊菲革涅亚之牺牲；但是在喜剧里就不是这样。”

为什么呢？诗人难道不能作主把主题当中他认为适当的部分给我揭示出来吗？就我来说，假使在《家长》里（那时它很可能不再叫做《家长》，而是用了另一个名称的剧本）我能把骑士的迫害集中在莎菲一人身上，我将更为高兴。被他说得那么坏，迫害得那么厉害，甚至想让人把她禁闭起来的少女，到后来被发现就是他自己的侄女，这样，兴趣不是更浓吗？观众会以何等焦急的心情等候着相认的时刻；而在我们的剧本里，这一时刻却只

产生昙花一现的惊讶！照理这个时刻应该成为那个大家最关怀的不幸少女最后胜利的时刻，和人们所不喜爱的那个冷酷的人的不知所措的时刻。

为什么在《婆母》中庞非儿的回家只是一个普通的枝节？那是因为观众不知道他的妻子已经怀孕，不知道孩子不是他的，也不知道他回家的时间正好是妻子分娩的时间。

为什么某些独白有这么大的效果？那是因为它们把一个人物的秘密意图告诉了我；而这样的透露马上就使我产生忧虑，或者产生希望。

假使对人物的身分不了解，观众对剧情的兴趣就不会比剧中的人物大；但是，假使他们充分了解人物的身分，并且感觉到，假使人物彼此相认，他们的语言行动就将不同，那么他们的兴趣就会倍增。这样，你将使我急待知道，当他们可能把他们的现状和他们做过或者打算要做的事进行比较的时候，他们将成为什么样子。

让观众明了一切，但尽可能使剧中人互不相识；让我不但满足于当前的情况，而且急于知道接踵而来的是什么；让一个剧中人使我期待另一个剧中人；一个事件把我驱向另一个与之关联的事件；各场戏都很简洁，只包含剧情所必需的东西；这样我就会觉得兴致勃勃。

此外，我对戏剧艺术愈深入思考，就愈对那些戏剧理论家起反感。他们根据一系列特定的法则，制订出普遍的教条。他们看见某些事件产生了良好的效果；马上强迫诗人必须用同样的方法去获致同样的效果；可是如果他们再仔细观察一下，就会发觉相反的方法倒会产生更大的效果。就这样，艺术中规则充斥，而作者由于奴颜婢膝地拘守这些规则，常常费了很大气力却写

不出象样的东西。

假使人们设想，尽管剧本是为演出而创作，可是仍旧应该让作者和演员忘却观众，应该使全部的兴趣系于人物，那么，在戏剧理论中，人们经常读到的将不是：假使你做这个或那个，你会这样或那样地感动观众；而是：假使你做这个或那个，在你的人物之中就会出现这样或那样的情况。

那些写过戏剧理论的好比这样一个人，他千方百计使一个家庭充满混乱，但不是根据这个家庭的实际状况来斟酌他使用的方法，而是根据街坊们的议论。哎！把街坊丢在一边，让你的剧中人去烦恼吧；你可以相信，别人一定会分担他们所受的一切痛苦的。

如果根据另外一些典范作品，人们又会订出另外一些规则。他们也许会说：把你的结局让人知道，早一点知道，使观众始终悬念着那个闪光出现，来照亮全部人物的行动和景况。

如果说应该把一个剧本的兴趣集中在它的结尾，我看相反的方法也和这个方法一样合适。不知情和困惑激发并保持观众的好奇心；但却是那些已经知道而且一直在期待其发生的事物才使观众激动而兴奋。为了使悲剧的结局始终处于将现未现之间，这是一个可靠的手段。

假使诗人不深入到剧中人中去，不按自己的意图控制观众的情绪，却脱离剧情而迎合观众，他就将妨碍自己的布局。他就是仿效这样一些画家，他们不致力于严格地再现自然，却忘掉了自然而苦心经营艺术的手段，所想的不是把他们所看到的自然如实地揭示给我，而是按照一般的技巧来处理它。

空间的各点不是明暗不同吗？它们不是互相分离的吗？它们不是象在一幅绚丽多采的风景画中一样在一个空无一物的平

原上向后展开吗？假使你遵照绘图的老一套办法，你的剧本就将和他的图画一模一样。他的画有几处美的地方，你的剧本就有几个美的时刻。可是问题不在这里，图画应该整个画面都美，剧本应该从头到尾都美。

假使你只照顾观众，那么，演员怎么办呢？你以为他会感觉不出你摆在这里那里的东西并不是为他设想的吗？你想的是观众，他也就面向观众。你要观众为你喝采，他也要观众为他喝采；我真不知戏剧幻象将会变成什么东西。

我注意到，凡是诗人存心为观众写的东西，演员就演不好；假使池座的观众能参加表演，他们会对剧中人说：“你怨谁？这与我有什么相干？难道我会管你的闲事？去你的吧！”假使作者也参加演出，他会从幕后走出来，回答池座的观众：“对不起，先生们，这是我的过错，下一次我会写得好一些，他也会演得好一些。”

所以，无论你写作还是表演，不要去想到观众，只当他们不存在好了。只当在舞台的边缘有一堵墙把你和池座的观众隔开，表演吧，只当幕布并没有拉开。

“可是那个丢失银箱的吝啬鬼明明对观众说：先生们，偷我银箱的贼有没有藏在你们中间？”

哎！别去管这个作家吧。一个天才的越轨行为岂能证明违反常理为有理。我只请你告诉我，假使你跟观众说一会儿话，你能使剧情不中断吗；也请你告诉我，在整个剧当中散布许多小停顿，从而延缓剧情的发展，会是细节中毫不重要的缺点吗？

如果一个聪明的作者在他的作品中插进观众自嘲的妙句，我同意；让他提到流行的笑料，当前的弊端，群众性的事件；让他去教育人，去取悦于人；但是这一切都要做得毫不牵强。假使别

人发现了他的目的，他就算没有达到目的，那时他就不是在对话而是在说教了。

十二 主题的展示

据我们的批评家说，布局的第一部分就是主题的展示。

悲剧中的事迹已为人所知，只用一句话就能把主题展示出来了。假使我的女儿一旦涉足于奥利德，她就没命了。就喜剧而言，我敢说海报就是主题的展示。在《伪君子》里，主题展示在哪儿呢？我希望大家要求诗人把开头的几场戏这样安排，使整个剧本的提纲包括在其中。

我想剧情总有一个开始的时机，如果诗人对这个时机选择不当，它就会和结局或者离得太远，或者靠得太近。如果靠得太近，材料就会嫌少，或许还不得不用一个穿插的情节去延长主题。如果离得太远，主题的发展就会显得松懈，各幕过于冗长，充满不能引人入胜的事变和细节。

为了说得明白，就要把什么都说出来。而戏剧这个体裁又要求简洁。那么，如何能把什么都说出来而又展开得快呢？

把所选定的第一个事件作为第一场的题材。它引出第二场，再由第二场引出第三场，一幕由此完成。主要的一点是要使剧情的发展愈来愈快，同时又要保持明白清楚；这里倒是应该想到观众了。由此人们可以看出，主题的展示是随着剧本逐步完成的，观众直至幕布落下才知道全情，看到了一切。

第一个事件留待下文分解的东西愈多，以后各幕的细节就愈多。诗人愈是要把剧情发展得快，所掌握的资料愈是充实，他就愈应该谨慎从事。他决不能假定自己是百分之百地处身于观

众的地位。他自己对剧情的线索是如此熟悉，因而他很容易误会自己已经表达得很明白，而实际却仍是晦涩的。这就要由他的批评者去告诉他了；不管一个诗人具备多大的天才，他总是需要一个批评者的。我的朋友，假使他能遇到一个名副其实的比他更有天才的批评者，他是何等幸福啊！正是从这位批评者那里，他领会到一个微不足道的遗漏就足以毁灭整个的戏剧幻象；略去一个小小的情景，或者把它表现得不适当，就会暴露出是在说谎；他同时又领会到剧本是为人民写的，不要把人民看得太愚昧，也不要把他们看得太机灵。

一切必需说明的东西都应说明白，但不要过分。

某些琐屑的事，观众是不求甚解的，他们事后自会找到解答。一桩事件是否只有一个原因，这个原因是否立刻就在观众脑中闪现？这是一个待解的谜。事件难道不能以简单而自然的方式出现吗？你要把它加以解说，那就要在一个细节上大费唇舌，而这个细节并不引起我的好奇心。

任何东西，假使不是浑然一体，就不会美；正是第一个事件决定了整个作品的基调。

假使以一个动人的紧张场面开始，剧本余下的部分就必须全部同样动人，否则就会虎头蛇尾。多少剧本就是毁在开头上啊！诗人怕一开场就显得冷冰冰，因此把开头写得如此动人，结果终于无法把他给我的最初印象维持到底。

十三 人物性格

假使作品布局得好，诗人把开场的时机选得好，由剧情的中心单刀直入，把人物性格刻画得好，他怎么会不获得成功？可

是，人物性格要根据情境来决定。

剧本的布局可能已经完成并且完成得很好，但诗人还不知道应该赋予他的人物以什么性格。每天都有许多不同性格的人遭遇同样的事件。把女儿当作牺牲品的可能是个野心家，也可能是个弱者，也可能是个残暴的人。丧失钱财的可能是个财主，也可能是个穷人。资产者或英雄，温柔的或嫉妒的，亲王或随从都可能为情妇担心。

人物的境遇愈棘手愈不幸，他们的性格就愈容易确定。考虑到你的人物所要度过的二十四小时是他们一生中最动荡最严酷的时刻，你就可以把他们安置在尽可能大的困境之中。情境要有力地激动人心，并使之与人物的性格发生冲突，同时使人物的利害互相冲突。应该使一个人不破坏别人的意图就不能达到自己的目的；或者使大家关心同一件事，然而每个人希望这件事按照他的打算进展。

真正的对比是人物性格和情境之间的对比，是不同的利害之间的对比。假使你写阿尔赛斯特恋爱，就让他爱上一个风流的女子，如果是阿尔巴贡，就让他爱上一个贫苦的女子。

“但是为什么不再在这两种对比之外再加上性格之间的对比呢？这个方法对诗人是多么方便啊！”

你还可以说，画家常把作为衬托的东西放在画景前面，这种手法也是很普遍的呀！

我要求人物的性格各有不同；但是我坦白告诉你，我并不喜欢性格之间的对比。且听我申述理由，然后再下评断吧。

首先我发觉对比的使用在笔调方面并不好。你想使伟大的、高贵的、简朴的思想化为乌有吗？那你只要让这些思想相互对比，或者在表达上进行对比就行了。

你想叫你的乐曲毫无情调和才华吗？你只要把对比加进去，那你就只有一连串强弱高低相互交替的声音了。

你想叫一幅画变成惹人讨厌、矫揉造作的东西吗？那你就蔑视拉斐尔的智慧，把你要画的景象互相对比吧。

建筑学崇尚宏伟和简朴；我不说建筑学摒除对比；它根本不容许对比。

你倒说说看，既然在一切模仿性的艺术中，对比是这样一个不高明的东西，怎么唯独在戏剧艺术中会是例外呢？

如果说有什么最可靠的方法来损害剧本，使它在一切有高尚趣味的人心目中成为不堪入目的东西，那就是在其中大量加入对比。

我不知道人们怎样评论《家长》；不过，倘若它现在还只是不高明，那么，假使我把骑士和父亲，瑞墨衣和赛西勒，圣亚宾和莎菲，仆妇和一个听差，一一进行对比，我就会使它惹人讨厌。请看从这种“正反对照”中会产生怎样的结果。我之所以说“正反对照”，是因为剧本中的性格对照跟修辞中的反衬法是一码事。正反对照效果是显著的，但不可滥用，而笔调高雅的人则总是避而不用。

在戏剧艺术中最重要的也是最困难的部分之一，岂不就是使技巧隐而不现吗？可是，有什么东西比对比更显露技巧呢？它不显得是矫揉造作吗？这不是一个用腻了的方法吗？哪一部喜剧没有用这个手法？当人们看到在戏里出现一个焦躁粗暴的人物的时候，哪一个躲在池座角落里的逃学的青年心里能不这么想：“平静温和的人物马上就要上场了。”

由于戏剧必然要通过一些异常事件的组合来描摹事物的一般秩序，因而不幸带有传奇色彩。难道有了这种与戏剧幻象如

此对立的传奇色彩还不够，还要平添一些几乎决不会同时凑在一起的性格？社会的一般情况是怎样的呢？人们的性格是各有不同，还是截然对立？生活中也许有那么一回，性格的对比表现得如人们要求于诗人的那样分明，可是却有千万回，性格只是各有不同而已。

性格和情境间的对比，利害和利害间的对比，却是随时都存在的。

人们为什么想要把一个性格和另一个性格相对比？无疑是为了把其中的一个表现得更突出；但是人们只能在具有这些性格的人物同时出现时才获得这种效果：如果这样的话，对白将何等单调！剧情的开展将何等不自然！如果我处心积虑地把一个剧中人和另一个剧中人拽在一起，我怎能把许多事件自然而然地联贯起来，怎能在各场之间建立恰当的联系？十有其九，对比要求这样一场戏，而故事的真实性却要求另一场戏。

再说，假使用同样的笔力描写两个相对比的人物，那就会使戏剧的主题暧昧不明。

假定《恨世者》在演出之前没有贴出海报，上演时又没有说明，又假定菲灵特和阿尔赛斯特一样，也有他特有的性格，那将出现怎样的情况呢？至少在第一场，当你还没有任何根据把主角辨别出来的时候，观众不会问到底演的是《博爱者》还是《恨世者》吗？那些戏剧作家是怎样避免这个缺点的呢？他们只好牺牲两者之一。他们让第一个人说出一切与他有利的话，而把第二个人写成是一个傻瓜或笨蛋。但是，观众不会觉察这个缺点吗？尤其是象我刚才所举的例子那样，当主角是坏人的时候？

“然而《恨世者》的第一场却是一件杰作。”

是的，但是让一位天才来处理这一场；让他赋予菲灵特以同

样多的冷静、坚决、辩才、诚恳、对人类的爱、对人们缺点的容忍、对他们的弱点的真正朋友式的同情；这样子，用不着改动阿尔赛斯特的台词，你将忽然看到剧本的主题变得不明确了。为什么事实不是这样呢？那是因为阿尔赛斯特有理呢？还是菲灵特没有理呢？不是的，那是因为这一个为他的主张辩护得好，而那一个对他的主张维护得不够。

我的朋友，你愿意对我这个见解深信不疑吗？请你翻开泰伦斯的《阿黛尔夫》^①，你将看到两个性格相反的父亲，而这两个人都是以同样的笔力刻划出来的；你可以向最敏锐的批评家提出挑战，要他告诉你，主角到底是米西翁还是德梅亚？假使他胆敢在最后一场以前就下断语，他最后会出乎意料地发现，他在五幕戏的过程中认为通情达理的那个人原来是个疯子；而他认为是疯子的人竟会是一个通情达理的人。

人们在这出戏第五幕开始时可能认为作者被他自己所建立的对比难倒了，以致被迫放弃了原来的目的，把剧本的兴趣颠倒过来。结果怎样呢？人们再也不知道应该对谁发生兴趣；在既已同情米西翁而反对德梅亚以后，结果倒不知道同情谁才好了。人们几乎希望有居于这两个人物之间的第三个父亲出现，把那两位的缺点暴露出来。

假使有人以为一个没有人物性格对比的剧本比较容易写，那就错了。当诗人只能用不同的性格来突出他的角色的时候，他该用怎样的笔力来描绘他们，润色他们啊！假使他不愿平淡到象把白色的景物放在白色的背景前的画家那样，他就只好时时刻刻注意身分、年龄、地位及利害的不同；他决不会削弱一个

① 《阿黛尔夫》又名《兄弟们》，系泰伦斯的喜剧。

人物的性格而着力于另一个性格，他的工作是把所有的性格都加强起来。

愈是严肃的体裁，我认为就愈不宜容许对比。对比在悲剧里是少有的。假使有人用对比法，那也只是在配角之间。主角是独一无二的。在《布里塔尼居斯》、《安德洛玛刻》^①、《西拿》、《伊菲革涅亚》、《查伊尔》、《伪君子》里，都没有对比。

在性格喜剧里，对比并非必需；在别的体裁里，它至少是多余的。

在高乃依的一部悲剧里，我记得是《妮高梅德》，慷慨是所有人物的主要品质。人们对这一品质的广泛应用给予了何等高的评价，而且是多么中肯？

泰伦斯很少用对比；普劳图斯^②用得更少；莫里哀比较常用。但是，如果说就莫里哀而言，对比有时是一种天才的手法，难道就有理由把它推荐给别的诗人吗？相反，这不正是禁止他们使用的理由吗？

对比性人物之间的对话会变成什么呢？一连串琐屑的意见，一连串正反对比的言词；因为你必须在他们的话语中安排与性格对比同样的对比。可是我请你作证，也请一切趣味高雅的人作证，两个有不同利害、感情和年龄的人之间的坦率自然的谈话不更使你觉得愉快吗？

我不能容忍史诗中的对比，除非只用于情感和形象方面。在悲剧中它会使我不快。在严肃喜剧中它是多余的。在轻松的喜剧中它也可以不用。因此我只把它留给闹剧。在这种体裁里，人们只要高兴，尽可以大量使用这种手法，把对比硬加在作品之

① 拉辛的同名悲剧，于一六六七年上演。此剧奠定了拉辛的声誉。

② 普劳图斯(Plautus, 约公元前250—184)，拉丁喜剧作家。

中，好在这里没有什么了不起的东西遭到破坏。

至于我乐于在史诗、抒情短诗、以及其它几种高级的诗歌体裁中看到的这种情感或形象的对比，假使有人问我这到底是什么，我将这样回答：那是天才的最明显的特性之一；那是在心灵中同时怀有极端的和相反的感觉的艺术，也可以说是从相反的方向去扣动心弦，在心灵中激起交织着痛苦和快乐、苦涩和甜蜜、温柔和恐怖的颤动。

这正是《伊利亚特》当中那一处所产生的效果。在这里，诗人让我看到朱庇特坐在依达山上；山脚下特洛亚人和希腊人在他撒下的夜幕下互相残杀；可是神的不经心的、沉静的目光却转向以乳类为生的埃塞俄比亚人和平的原野^①。这样，他使我同时看到悲惨与幸福、和平与混乱、无辜与罪恶、人的宿命与神的伟大的景象。在依达山脚下我所看到的只是一群蚂蚁而已。

这同一位诗人^②是不是许给战斗者某种奖品呢？他把武器、一头挺起角来咄咄逼人的牛、美妇人和铁器放在他们面前。^③

当卢克莱修要描写狂放无度的爱情的时候，他是深知将恐怖和淫乐加以对比的力量的。他利用感官作用，使我想起这样一幅景象：一头雄狮，腹部被一支致命的箭洞穿，狂怒地奔向伤害它的猎人，把他扑倒，想要压在他的身上咽气，让他淹没在自己的血泊之中。^④

死亡的形象和享乐的形象并列在贺拉斯最辛辣的抒情短诗

① 见《伊利亚特》第13篇第1—16行。

② 指《伊利亚特》的作者荷马。

③ 见《伊利亚特》第23篇第259—261行。

④ 见卢克莱修的《物性论》第4卷第1048—1057行。

和阿那克瑞翁^①最美的歌谣当中。

还有卡图卢斯^②，当他写下列这节诗的时候，难道不懂得这对比的魔力吗？

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
Rumoresque senum severiorum
Omnes unius aestimemus assis.
Soles occidere, et redire possunt;
Nobis, cum semel occidet brevis lux,
Nox est perpetua una dormienda.
Da mi basia mille.

还有《自然史》的作者，当他描写了一只幼小的动物，这个森林里安静的居民，被一个突如其来的、从未听到过的声音吓坏之后，就以柔和与崇高的描绘作对比：“可是倘使声音没有起什么作用，平息了下来，那只动物便首先重新体验到大自然往常的宁静；它于是安定下来，停止前奔，以平稳的脚步回到它安静的巢穴。”^③

① 阿那克瑞翁(Anacréon, 公元前560—478), 希腊歌谣体诗人。

② 卡图卢斯(Catulle, 即Catulus, 公元前84?—54?), 拉丁诗人。所著多系情诗。下面的诗句引自《卡尔米娜》(Carmina)。意思是：

我的莱丝比亚，让我们活着，让我们相爱，
那些古板的老朽们的信口胡言，
我们看得不值一钱。
他们自寻烦恼，但也总会有觉醒的一天，
而我们，只求电光似地一闪，
愿夜是一个亘古不尽的长眠。
给我一千个吻。

③ 布丰(Bouffon, 1707—1788):《自然史》第4卷。

还有《精神论》的作者，他把淫乐思想和残暴思想混在一起，借一个垂死狂人的口喊出：“多么新鲜的乐趣把我俘虏了啊！……我就要死了：我听见奥亭呼唤我的声音；他的宫殿门已经敞开；我看见几个半裸的女子走出来；她们裹着蓝色的披肩，映衬着她们胸部的洁白；她们朝我走来，用我仇敌的血淋淋的颅骨，给我盛来美味的啤酒。”^①

普森^②有一幅风景画，描绘一群牧羊人正随着笛子的曲调跳舞；旁边有一座坟墓，上面有这样的题词：“即使在阿卡迪亚也有我。”我们所说的笔法的感染力有时就体现在把我的视线从主题上转移过去的一个单词上面，它象普森的风景画一样，让我往一旁观看，使我看到空间、时间、生、死，或是贯串在欢乐的形象之中的另外一种崇高而令人抑郁的思想。

这样一类对比才是唯一合我心意的对比。性格当中有三种对比。一种是道德的对比，一种是恶习的对比。如果一个人物是吝啬鬼，另外一个人物可以用节约或挥霍来和他对比；恶习或道德的对比可以是真实的也可以是生造的。后一种的范例我还找不到，我对戏剧真是所知不多。我认为在轻松的喜剧里，对比能产生相当可喜的效果，但以只用一次为度。这种性格在第一个表现它的剧本里就用旧了。我倒希望见到一个人，他不是真的具有和另一个人相反的性格，而是装成这样子。这种性格才是独创的；由于它是新的，所以我对它也缺乏了解。

由此得出结论：使性格形成对比只有一个理由，而把性格表

① 《精神论》是十八世纪法国唯物主义哲学家爱尔维修（Helvétius，1715—1771）的重要著作，此段引文见该书第3讲第25章。

② 普森（Poussin，1594—1665），法国古典画派的著名大师，这里讲的是他的杰作《阿卡迪亚的牧羊人》。

现为千差万别却有许多理由。

希望人们去读读诗学；在那里找不出一个字是关于对比的。所以我以为这条关于对比的规律也和其它许多规律一样，是根据某一部天才作品订出来的。在这部作品中，人们也许发现了对比产生的一个巨大效果，于是就断言：这里对比得很好，因此人们不用对比就写不好。这就是大部分胆敢在自己从未学习过的艺术里筑起藩篱的人们的逻辑。这也是没有经验的批评家的逻辑，他们根据那些权威来评论我们。

我不知道，我的朋友，我会不会被哲学研究拉回去，也不知道《家长》是不是我最后一部剧作，但是我深信我不会在任何剧本里采用性格对比这种手法。

十四 剧情安排和分幕

当提纲完成，人物性格确定以后，就进入剧情安排。

幕是剧本的各部分，场是幕的各部分。

一幕是剧本的整个剧情的一部分，它包括一个或几个事件。

我曾经表示我比较喜欢简单的剧本，不喜欢复杂的剧本，奇怪的是，在一幕之中我却觉得充满事件比只有一个事件要好的多。

人们要求主要人物在第一幕就出现或者被人提起；我不大明白这是为什么。有一种剧情，这两种做法都是行不通的。

人们要求同一个人物不要在同一幕中屡次出现。为什么要提这样的要求呢？如果他这时出场所说的话，不能在刚才出场的时候说出来；如果促使他出场的事情是当他不在场上的时候发生的；如果他刚才把他要找的人撒在舞台上；如果这时候他要

找的这个人正在舞台上；或者如果这个人不在那里，而他又不知道到别的地方去找；如果时机要求这样做；如果他的重复出现会提高兴趣；简言之，如果他重新出场，象我们在社会上每天所碰到的那样自然；那么，就让他再来吧。我完全愿意再看见他，听他说话。让批评家随他的高兴指责作家吧，观众对我的意见是一定会同意的。

有人要求各幕的长短大致相等。而如果人们要求按照各幕所包括的剧情范围的比例来决定它有多长，这将更为合理。

如果一幕当中内容空虚而台词充斥，总是会嫌太长的；如果台词和事件使观众忘记了时间，那么它就够短的了。难道会有人手上拿着表看戏吗？主要在乎观众的感觉；而你却在计算着页数和行数。

《阉奴》的第一幕只有两场和一段短短的独白，末一幕倒有十场。这两幕同样显得短，因为观众对这两幕都不觉厌倦。

一个剧本的第一幕也许是最困难的一部分。要由它开端，要使它能够发展，有时要由它展示主题，而且总是要它起提携以后各幕的作用。

假使所谓主题的展示不是由一个重要事件引出来的，或者后面不是紧接着有一个重要事件出现，那么，这第一幕就会显得冷落。请看《安德鲁斯美女》或《阉奴》的第一幕和《婆母》的第一幕，就可看出其间的区别了。

十五 幕 间 歇

所谓幕间歇就是上一幕和下一幕之间相隔的一段时间。这段时间可长可短；但是，既然剧情并未中断，那么，当活动在舞台

上停止的时候，必须使它在幕后继续进行。毫无休息，毫不停顿。假使人物重新出场时，剧情并未比他们下场时有所进展，那么，他们不是都休息了，就是被不相干的事情分了心。这两种假定情况即使不违反真实性，至少也与兴趣相左。

假使诗人使我期待某些重大事变发生，假使那个应当充实幕间歇的剧情激起我的好奇并加强了我已经感受的印象，他就可以算是完成了任务。因为，问题不在于在我的心灵中激起不同的感触，而是把一时在心灵中占统治地位的感触保留下来并且使之不断地增长。这是一支投枪，必须把整支枪从这一头到那一头都插进去；这样的效果是决不可能从一个复杂的剧本取得的，除非把所有的事件都集中在一个人物身上，把他压得喘不过气来。这样，这个人物就真正陷入戏剧性的场面了。他呻吟不已，消极被动；他只有说话的份儿，而行动的却是别人。

在幕间歇里总会发生一些诗人要瞒住观众的事件，而在全剧过程中也时常会发生这种情形，例如人物在家里彼此之间的谈话等等。我并不要求诗人处理这些场面，并不要求他如同我要了解其内容时那么细心地去处理。可是假使他根据这些事件做一个提纲，这个提纲就会使幕间歇的题材和人物性格得以充实。如果把这个提纲交给演员，那么，演员对他所演的角色的体会就会加深，做他的动作劲头就更足了。这是一项额外工作，有时候我是乐意去做的。

所以，当狠毒的骑士去找瑞墨衣，要把他拖下水，迫他参与禁闭莎菲的密谋时，我仿佛亲眼看见他装腔作势地走过来，一脸的奸诈和装出来的和气，我仿佛又听见他虚情假意地拐着弯说话：

骑士 瑞墨衣，我正在找你。

瑞墨衣 找我？骑士先生。

骑士 正是你。

瑞墨衣 很难得呀。

骑士 是的，可是象瑞墨衣那样的人迟早总会受人赏识的。我考虑过你的品性；我想起了你对这个家庭所做的一切好事；当我独自一个人的时候，我常常自问，在你我之间，怎么会有这种长期不和的情绪，使得咱们两个正派人彼此疏远。我发觉我以前是错了，所以我立刻前来求你，是的，求你把过去的事情忘掉，并且问你是不是愿意和我交个朋友。

瑞墨衣 先生，您问我愿意不愿意？那有什么可怀疑的呢？

骑士 瑞墨衣，当我恨的时候，我可恨得厉害哩。

瑞墨衣 这我知道。

骑士 当我爱的时候，也是如此，你瞧吧。

说到这里，骑士让瑞墨衣体会到，瑞墨衣对他外甥女的意图是瞒不过他的。他表示同意，并且自告奋勇要帮助他：“你追求我的外甥女；你是不会承认的，我知道你的个性。可是，用不着你明说，我还是会在她跟前，在她爸爸跟前，助你一臂之力。等需要我的时机到来，你就会来找我的。”

瑞墨衣对骑士太了解了，决不会上他的当。他毫不怀疑这个善意的开场白一定是为某种诡计作引子，他对骑士说：

瑞墨衣 这究竟是为了什么，骑士先生？

骑士 首先，请相信我的真诚，我的确是一片真心。

瑞墨衣 这倒可能。

骑士 其次，请向我表明，对于我的重新和好的要求以及我对你

的一片好心，你并不是无动于衷。

瑞墨衣 我准备这么办。

于是，骑士稍稍静默了一会儿，然后心不在焉似地，搭讪着说：“你看见我的外甥没有？”

瑞墨衣 他刚从这里出去。

骑士 你不知道人家说些什么吗？

瑞墨衣 人家说了什么？

骑士 说你在鼓励他的狂热；可是事实绝不是这样吧。

瑞墨衣 没有的事，先生。

骑士 你对那个姑娘丝毫不感兴趣吗？

瑞墨衣 一点也没有。

骑士 真心话吗？

瑞墨衣 我已经对您说过了。

骑士 那么，假使我建议你和我合作，把这个家庭的一切乱子赶快结束，你肯干吗？

瑞墨衣 当然。

骑士 那么，我能向你实说吗？

瑞墨衣 假使您认为合适的话。

骑士 你能为我保守秘密吗？

瑞墨衣 假使您这样要求。

骑士 瑞墨衣……是谁在阻碍……你还没有猜到吗？

瑞墨衣 我怎么能猜中您的心事呢？

骑士向他透露了他的计划。瑞墨衣这下子才看出了这次密谈的危险性；他心里很乱。他企图劝骑士别这么做，但没有结

果。于是他大声反对迫害无辜少女的非人道行为……同情心哪里去了？公道哪里去了？“同情心吗？正是为了这；至于公道，就是要把这些生在世上专为引诱年轻人着迷的、专为使他们的父母伤心失望的东西给禁闭起来。”“您的外甥会……？”“他一开始肯定会有些悲伤的；可是一个新的念头会把原有的念头打消。两天以后，他的悲伤也就过去了，这样，我们就为他大大效了一次劳了。”“盖有国王封印的监禁证，您以为能够弄到手吗？”“我正在等着，一两小时以后，我们就可以行动了。”“骑士先生，您这是在叫我干什么呢！”“他让步了；他已经落在我的手心里了。去向我的姐丈献媚吧，并让我们两人永远合作。”“圣亚宾！”“对呀！圣亚宾，圣亚宾！他是你的朋友，可不是你自己呀。瑞墨衣，人人为自己，首先是自己；然后，如果有可能考虑别人的话，再考虑别人。”“先生！”“再见；我要去看看监禁证送来了没有，我马上再来找你。”“请容许我再说一句话。”“一切都已经商量妥了，还有什么可说的：我的财产和我的外甥女都归你。”

骑士怀着难以掩盖的愉快心情急急忙忙地走开了；他相信瑞墨衣已经骑虎难下，毫无办法，他怕给他反悔的时间。瑞墨衣叫唤他；他还是直往前走，一直走到下场门才回过头来，说：“我的财产和我的外甥女都归你。”

如果我想得不错的话，这样草拟的场面，其用处足够补偿作者为编写这些场面所付出的轻微劳动。

假使诗人仔细地考虑了他的主题并且好好地安排了剧情，他就可以给每一幕一个专门的标题；如同在史诗里人们说：“入地狱”、“葬仪”、“部队的点名”、“魔影的出现”一样，在戏剧里，人们可以说：这一幕是“见疑”，那一幕是“暴怒”，这一幕是“相认”，那一幕是“牺牲”。我所引以为奇的是古人竟会没有想到这一

层，这本来是很合他们口味的。假使他们按幕标题的话，他们就大大地帮助了现代作家了，因为现代作家是不会放过摹仿古人的机会的；每幕的特性一经确定，作者就只好尽力去充实了。

十六 场 面

当诗人给予他的人物以最适当的，也就是说和他们所处的情境最对立的性格以后，假使他有一点想象力的话，就不能不在脑子里设想出这些人物的形象。如果我们听别人讲起一个人，听多了，就能设想出这个人的形象；这种情况是每天都会碰到的。我不知道在面貌和行动之间是否存在某种类似；可是我知道，一个人的感情、言论和行动一旦为我们所知晓，我们就会立刻想象出他的面貌，并将感情、言论、行动等等添加在这面貌上；假如我们遇见这个人，而他的面貌不象我们所想象的那样，那么，虽然我们从来没有见过他，却几乎要脱口说出：我们认不出你了。每一个画家、每一个戏剧诗人都应当善于研究相貌。

这些依照性格塑造的形象也影响台词和舞台上的活动；而当诗人想起这些形象，看见这些形象，把它们留在眼前久久凝视，并观察它们的变化的时候，尤其是如此。

对我说来，我设想不出，如果诗人没有想象好那个被他带上场的人物的动作和活动，没有捉摸透这个人物的举止和面貌，怎么能开始写这场戏。正是这种事先的模拟启发第一句台词，而第一句台词产生其余的一切。

假使诗人在开始工作的时候就得到这些理想面貌的帮助，他就可以充分利用那些使面貌在全剧，甚至只在一场戏中发生变化的突然的、一刹那的表情……你的脸发白了……你发抖

了……你欺骗我……在实际生活中，有人说这样的话吗？人们不过看他一眼，设法从他的眼神里、动作里、面部线条里、话音里探出他心底所想的東西；在戏剧里却很少这样做。为什么？因为我们离真实还远呢。

假使从舞台上人物的真实情境出发，那么人物必然是有生气的，动人的。

给你的人物配上一副相貌，但千万不要配上演员的相貌。应该让演员去适应他所扮演的角色，而不是让角色去适应演员。切不可让人家说你不按照情境去决定你的人物的性格，却按照演员的性格和才能安排情境。

你不觉得奇怪吗，我的朋友，古人有时候也会犯这种幼稚病？在那时，人们把桂冠献给诗人和演员。逢到有一个为群众所喜爱的演员时，爱讨好人的诗人就在剧本里为他加上一段插曲，但结果往往使戏剧减色，只是让被捧的演员多出场一次而已。

我所说的复杂场面，就是这样的场面，其中有好些人物忙着一件事情，而其他好些人物则忙着另一件事情，或者虽然是忙着同一件事情，却是在另外一个地方进行的。

在一个简单的场面里，对话衔接而不间断。复杂的场面则或者有对白，或是哑场和对白相结合，或是全部只有哑场而没有对白。

在哑场和对白相结合的复杂场面中，对白被安排在哑场的间隔中，一切进行得井然有序。这可就需要用艺术去安排。

这正是我在《家长》的第二幕第一场里所尝试着去做的，这也是我在同一幕第三场里想做而没做到的。爱培夫人是个只有表情而没有台词的哑角，本来有时也可以插进几句话而不致于损害效果，可是也得要找出这些话呀。同样的情况发生于第四

幕圣亚宾在瑞墨衣和赛西勒面前和情人相会这一场。在这里，一个比我聪明的人可能写成两个同时进行的场面；一个场面在台口表演圣亚宾和莎菲，一个场面靠里一些表演赛西勒和瑞墨衣；后面两个人在这时也许比前面两个人要难以描写些；可是聪明的演员一定知道如何去创造这个场面。

假使我有胆量，或者有能力把写作的才能和想象的才能结合起来的话，我将还有多少画面可以展示啊！

对诗人来说，把同时进行的几个场面同时写出来是有些困难的；但是既然这些场面有不同的目标，他就应该先写主要的场面。我所谓的主要场面，就是特别能够吸引观众注意力的场面，不管是有对白的场面也好，没有对白的哑场也好。

我把第二幕开头赛西勒那个场面和与之同时发生的父亲的那个场面分开，以便分两栏并列排印，使读者可以看到这一栏的哑场和那一栏的对白相应，而那一栏的对白又反过来和这一栏的哑场相应。这样的分法对阅读倒是方便的，可是遇到对白和动作混在一起的时候就不适用了。

另有一种插曲性的场面，我们的诗人们提供的范例不多，可是我看倒很自然。那就是这样一些人物，这种人在社会上、在家庭里比比皆是，他们不请自来，到处乱钻，也许出于善意，也许出于恶意，也许是为了利益、好奇或是某种类似的原因，来干预我们的事情，不管我们自己是否愿意，就来把这些事了结或者搅乱。这些场面如果安排得好，绝对不会使兴趣中断，并且远不会割断剧情，而只会使它更紧凑。这样的干预者，你给他怎么样的性格都可以，甚至没有任何东西阻碍我们在他们之间进行对比。他们在舞台上停留的时间很短，因而不会使人生厌。他们却会把相对比的人物突出起来。《伪君子》中的白尔奈耳太太，《阉奴》

中的昂蒂封就是这样的人物。昂蒂封寻找奉命布置夜宴的杰莱亚，碰见他穿着阉奴的袍褂，正从妓女家里出来，正在叫一个朋友，要对他倾吐满腔罪恶的快乐。昂蒂封被很自然地、很及时地引了进来，过后，观众就再也没有见到他了。

利用这种方法对我们说来是很必要的，尤其是自从古代剧本里面代表人民群众的合唱队被取消了以后，我们的戏剧被限制在屋宇内进行，因而缺乏可说是能够反映一切人物的广阔背景。

十七 格 调

在戏剧里跟在社会里一样，每一种性格都有一种与之相适应的格调。心灵卑下、恶意找碴、头脑简单，这些性格一般具有小市民的平庸格调。

戏剧里的嘲谑和社会里的嘲谑不同。社会里的嘲谑一搬到戏剧里就会显得软弱无力，丝毫没有效果。戏剧里的嘲谑如用之于社会就会得罪人。在社交中是如此可憎和令人不快的冷嘲热讽，在戏剧里却是一种很好的东西。

诗里的真实是一回事，哲学里的真实又是一回事。为了真实，哲学家说的话应该符合事物的本质，诗人说的话则要求和他所塑造的人物性格一致。

根据情欲和利益去描写，这就是诗人的才华。

从这一点出发，诗人有必要随时把最神圣的东西践踏在地下，而鼓吹凶暴的行为。

对诗人说来，根本无所谓神圣的东西，连道德也不例外。如果人物和时机要求这样做的话，他可以用讪笑来对待道德。当

他对上天怒目而视，对神祇口出恶言，你不能说他亵渎神明；当他匍匐在祭坛前向神作出椎心泣血的祈祷的时候，你也不能说他敬神信道。

假如他引入的是一个坏人呢？这个坏人惹你厌恶；他的一些优点——假使他有优点的话——没能蒙蔽你，使你看不出他的坏处；你不会见到他或听到他而不毛骨悚然；可是当你步出戏院的时候，却深深地为这个人的命运感到不寒而栗。

为什么要在剧中人身上去找寻作者呢？拉辛和《阿达莉》，莫里哀和《伪君子》，有什么共同之处？这些有天才的人善于搜索我们的脏腑，从这里拔出那支击中我们的利箭。我们可以评论剧本，但是把作者放在一边吧。

你我都不会把活着、思维着、工作着和活动于人群中的人，和执笔的、掌弓弦的、持画笔的、粉墨登场的那些狂热的人混为一谈。当他神游物外的时候，他完全接受艺术的支配。可是一到灵感消逝，他又回复为原来那个人，有时候还是一个普普通通的人。这就是思想和天才的不同之处；前者是几乎随时存在的，而后者却时常会逃得无影无踪。

不能把一场戏和一段对话等量齐观。一个有思想的人能够写出一段孤立的对话，而一场戏却永远是天才的作品。每一场戏都有它的情节起伏，都要占一段时间。没有想象力的作用，决不会找到真实的情节起伏。如果没有经验和缺乏审美力，也就不能正确地估量这一场戏应该持续多久。

戏剧对话艺术是如此艰深，恐怕从没有人能够把它掌握得象高乃依那么高明。他的人物纷至沓来而不显露巧妙安排的痕迹；他们一面刺击，一面招架；这是一场搏斗。答话并不针对对方的最后一句话而发，它接触到事物的深处。你爱在哪里停顿

就在哪里停顿，你总觉得说话的人头头是道。

当我潜心从事文学研究的时候，我研读高乃依的著作，常常在读到一场戏的正中间时把书合上，试图自己找出答案，不用说，我的努力一般只使我对这位诗人的逻辑和思维力量感到惊奇。我能举出成千的例子，这里就是我所记得的一个，是关于他的悲剧《西拿》的。爱米莉说服了西拿去谋杀奥古斯特。西拿起誓接受这个任务，去了。可是他后来把杀死仇人的匕首刺进自己的胸膛。那时爱米莉和她的心腹人在一起。她在激动中喊道：

……快追上他，斐尔维……

你要我对他说些什么呢？……

对他说……让他收回誓言，
让他选择是要死还是要我。^①

他就这样保持了人物的性格，只用一句话就表达了罗马人的尊贵、复仇心、野心和爱情。西拿、马克西姆和奥古斯特这一场戏整个是难懂的。

但是，那些自命高雅的人士却硬说这种对话方式太生硬，说它到处显出说理的神气，说它给人的震惊甚于感动。他们喜欢另一种场面，其中的谈话不那么严肃，而加入了较多的情感，较少的辩才。有人以为这班人是醉心于拉辛的，可是我得声明，我也是醉心于拉辛的。

如果对话当中所问和所答的联系只凭如此细微的感情，如此难以捉摸的思想，如此瞬息万变的心灵活动，如此无关紧要的道理，以致问答之间好象毫不连贯，特别是使那些生来就不能在

① 见《西拿》第3幕第5场。

这种境况中产生这种感受的人觉得毫不连贯的话，我觉得再也没有什么比这样的对话更难写的了。

他们将永不重逢……………

……………他们将永远相爱！①

你一定要去，我的女儿……②

还有克莱芒丁精神错乱时的那段独白：“我的母亲是一个好母亲；可是她走了，也许是我走了，我不知道应该怎样说才对。”③

还有巴维尔对他朋友的告别。

巴维尔 你不知道我对她热爱到什么程度！……热情在我的心中把善恶之心都扑灭了！……听着……如果她要我把你也杀掉……我不知道我是不是会不照她的话去做。

朋友 我的朋友，千万不要夸大你的弱点。

巴维尔 是的，我毫不怀疑……我可能把你杀死。

朋友 我们还没有拥抱呢。过来。④

“我们还没有拥抱呢”对“我可能把你杀死”来说，这是一句怎样的回答啊！

假使我有一个儿子理会不了这里的联系，我宁愿没有这么

① 拉辛：《费德尔》第4幕第6场。

② 拉辛：《伊菲革涅亚》第2幕第2场。

③ 见英国作家理查逊(Samuel Richardson, 1689—1761)的《格兰狄生》中，意大利姑娘克莱芒丁疯狂的那一段。

④ 见英国戏剧家李洛(George Lillo, 1693—1739)的《伦敦商人》第5幕第5场。巴维尔在其情妇的唆使下杀了他的叔父，在狱中接待朋友杜鲁门来访。

个儿子。是的，我对他会比对那个谋杀叔父的凶手巴维尔更厌恶。

还有“费德尔的谚语”这一场。

还有“克莱芒丁”这段情节。

在各种激情当中，最容易假装的也就是最容易描绘的。伟大的胸怀就是其中之一；它总是包含着我所难以名状的虚伪的、过火的东西。人们可以把胸怀假装得象卡图那么高尚，可以说出崇高的话来。可是诗人却让费德尔说道：

天哪！我怎么不坐在丛林的浓荫下！……

何时我才能，透过高高扬起的尘埃，

目送一辆双轮车向竞技场驰去？^①

诗人在没有吟成这段诗句之前，他自己也不敢存此奢望；至于我，我以能够领会这段诗的深意而自豪，有过于自己毕生能写出的东西。

我能够设想一个并非生而为高乃依的人，如何通过勤学苦练，写出高乃依的一场戏；但是我从来没有设想过，如果不是生而为拉辛，如何能写出拉辛的一场戏来。

莫里哀时常是无法模仿的。他写了一些四、五个人同时吞吞吐吐地说话的场面，每个人只管说自己的话；可是所说的话符合他的性格，刻画了他的性格。在《女学者》里有些地方会使你掷笔兴叹。假使你有一些才华，它将相形见绌。你只能整整几天不敢提笔，自怨自艾。直到你把读过的东西忘掉，所感受的印象消散，你的勇气才逐步恢复过来。

这个怪杰，即使在他不存心发挥他的全部天才的时候，他的

① 拉辛：《费德尔》第1幕第3场。

天才仍然会自然而然地流露出来。否则艾耳密尔就会巴结答尔丢夫，而答尔丢夫也会象个傻瓜似的，堕入一个并非精心设置的圈套之中；但是，请看他是怎样免于此途的吧。艾耳密尔毫不生气地听答尔丢夫吐露衷情。她叫儿子保持缄默。她自己也觉察到一个动了情感的人是容易受诱骗的。诗人也就这样欺骗了观众，回避了如果没有这些处理就需要更多的艺术技巧的一场戏。可是在同一部剧本里，尽管道丽娜比她的任何一位主人都有更多的机智，更多的头脑，更精细的见解，甚至更高贵的口吻，可是当她说：

把别人的行为，抹上他们自己的色彩，
想叫世人说他们做得对；
妄想他们的举止和别人有些相象，
从而给他们的阴谋蒙上一层清白；
公众对他们群起攻击，
他们还想把矛头移向他方。^①

我决不相信说这话的是一个侍女。

尤其是在叙述方面，泰伦斯堪称独一无二。如同一股纯洁晶莹的细流，永远平稳地流着，只是当遇到斜坡，受地势的影响，才流得湍急并潺潺作响。毫不卖弄聪明，也不炫耀情感，没有一句话含有警句的意味，从来也没有那些只见之于尼戈勒^②或拉罗什富科^③的作品中的解说。当他要推广一句格言的时候，他所采

① 莫里哀：《伪君子》第1幕第1场。

② 尼戈勒(Pierre Nicole)，十七世纪法国伦理学家。

③ 拉罗什富科(Francois de La Rochefoucauld, 1613—1680)，十七世纪法国散文家，著有《箴言集》。

取的方式是如此单纯和平易近人，使你以为他是在引用一句流传已久的民间谚语，丝毫没有一点题外的东西。今天我们都变成高谈阔论者了，我们把泰伦斯的多少场面说成是空洞无物的啊！

我聚精会神地把这位诗人的作品读了又读；决没有多余的一场戏，在每一场戏里也决没有多余的东西。我认为只有《阉奴》第二幕第一场或许可能遭到攻击。特拉松队长把一名少女送给妓女泰绮丝。领送的人是食客格那通。格那通和这少女走在路上的时候，把自己的职业向观众作了一番吹嘘。可是这里是不是一个恰当的地点呢？还不如让格那通在舞台上等候他要领送的少女，这时他爱自言自语些什么就可以说些什么，我都不反对。

泰伦斯在把各场戏联系起来这一方面也毫不感到为难。他让舞台上一连空场三次之多，而这并不使我生厌，尤其在最后几幕。

倒是那些川流不息地上场，只是顺便说上一言半语的人物，使我产生一团混乱的感觉。

短小、简捷、孤立的场面，有些是哑场，有些有台词，我以为这样在悲剧里会产生更大的效果。在每一出戏的开头，我就怕那些场面使剧情发展太快而引起模糊不清的感觉。

主题愈是复杂，对话就愈容易写。事件多了，每一场戏就各有一个不同的既定目标；至于在简单的剧本里，一个事件要供好几场利用，因而每一场的目标就难免不够明确，一个平凡的作家对此将束手无策；但正是在这里，天才有了大显身手的机会。

把一场戏和主题联系起来的线索愈是松弛，诗人的困难就愈大。把这些不明确的场次让一百个人去写，写出来一定是一人一个样子，可是只有一个好的。

平庸的读者只从那些最使他感动的片段去欣赏一位诗人的才华。一个党魁向徒众所作的演讲，一家骨肉的重逢，都会使他们发出欢呼。可是让他们问问作者对自己作品的看法，他们才发现，作者自己拍案叫绝的地方，他们却忽略了。

《私生子》的各场戏几乎全部属于目标不够明确，使作者感到棘手的那一类。多华尔背地里自怨自艾，却把心事瞒着他的朋友，瞒着罗萨丽和贡斯丹丝；罗萨丽和贡斯丹丝的处境大致相同，她们都不能提供任何可以处理得更好些，或更糟些的细节。

这种场面在《家长》里比较少，因为这里有较多的曲折。

在戏剧艺术中，普遍的规律是很少的。可是这里却有一条我从未见过有例外的规律。那就是独白对剧情来说是一个停顿的时刻，而对人物来说则是一个混乱的时刻。即使是在剧本开场时的独白也是如此。如果说话的人心平气和，这就违反了真实，因为人们只在困惑的时候才会自言自语。如果独白太长，就会伤害剧情的自然性，使它停顿得过久。

对性格的漫画式的夸张，无论是过分美化还是过分丑化，我都不能容忍。善与恶同样可能被刻划得过分；而我们对这一种缺点不及对另一种缺点那么敏感的时候，那是我们的爱面子心理在作祟。

在戏剧里，人们要求一切性格始终如一。这是一个错误，只是被剧本的短促过程掩盖住罢了；因为在生活中，人们离开原有的性格的场合是多么多啊！

懦弱是暴躁的反面。我觉得《安德鲁斯美女》里的庞非儿好象是懦弱了些。达夫迫使他接受他所诅咒的婚姻。他的情妇刚跟别人生了孩子。他有一百个理由发脾气。然而他却老老实实地接受这一切。他的朋友沙里纽司和《赎罪者》里的克里尼亚就

不一样。克里尼亚从远方归来；他一面脱靴子，一面就打发他的达夫去把他的情妇找来。在这种风尚里是很缺乏风情的；可是这种风尚和我们的风尚比较起来，却具有另外一种力量，同时也为诗人提供了另外一种手法。这是人性的放纵。如果我们那些喁喁情话出自克里尼亚或杰莱亚这类人物之口，那该多么迷人！我们戏剧中的情人是太不够热情了！

十八 风 尚

在古代戏剧里，我最喜欢的是那些情郎和父亲。至于达夫这一类人物，我是不喜欢的；我深信，除非题材是写古代风尚，或者是写现代风尚败坏的一面，否则我们不会再看到这类人物。

任何一个民族总有些偏见有待摒弃，有些恶习需要谴责，有些可笑的事情有待贬斥。任何一个民族都需要适合于他们的戏剧。假使政府在准备修改某项法律或者取缔某项习俗的时候善于利用戏剧，那将是多么有效的移风易俗的手段啊！

因为演员表现了不良的风尚而对他们施以攻击，那就是迁怒于所有的行业。

因为戏剧有被滥用之处而加以攻击，这等于起而反对各种公众教育制度；至今人们在这方面所谈论的都是关于事物现在和过去的实况，而不是关于事物可能的情况，这些谈论是既不公正又不真实的。

一个民族并非同样擅长所有种类的戏剧体裁。我觉得悲剧更符合共和政体的精神；喜剧，尤其是轻松的喜剧，比较更接近君主政体的性质。

在彼此不承担任何义务的人们中间，嘲谑是难以忍受的。

嘲谑必须指向上层才能变得轻松愉快；在一个人民象一座金字塔似的分成不同等级，压在底层的人背负着不堪忍受的重压，不得不竭力自制，连呻吟之声也不敢大放的国家里，就会发生这种情形。

有一个太普遍的毛病，就是由于对某些身分地位的可笑的盲目信仰，不久人们就只限于去描写这些阶层的风尚了；戏剧的效用缩小了，甚至可能成为一条狭窄的沟渠，上层人物的缺点通过这条沟渠传染给下层人物。

在被奴役的民族当中，一切趋于堕落。剧中用的口吻和姿态也得是格调低下的，才可以免遭现实的压迫和侮辱。于是诗人就和朝廷中插科打诨的小丑一样，人们以蔑视的目光看待他们，而他们正是利用这种蔑视才能畅所欲言。假使有人喜欢换一个比喻，我们就说他们类似某些罪犯，当他们被捉到法庭的时候，只因为他们善于装疯卖傻，才得被赦免回家。

我们法国有喜剧。英国人只有讽刺剧，却也充满着力量和欢乐，不过缺乏高尚的风习，没有高雅的趣味。意大利人则只有趣剧。

一般说来，一个民族愈文明，愈彬彬有礼，他们的风尚就愈缺乏诗意；一切都由于温和化而失掉了力量。自然在什么时候为艺术提供范本呢？是在这样一些情景发生的时候：当儿女们在垂死的父亲床边扯发哀号；当母亲敞开胸怀，指着哺育过他的双乳恳求她的儿子；当一个人剪下自己的头发，把它撒在他朋友的尸体上；当他托着朋友尸体的头部，把尸体扛到柴堆上，然后搜集骨灰装进瓦罐，每逢祭日用自己的眼泪去浇奠；当披头散发的寡妇，因死神夺去她们的丈夫，用指甲抓破自己的脸；当人民的领袖在群众遭遇到灾难时伏地叩首，痛苦地解开衣襟以手捶胸；

当父亲抱着他初生的儿子，高高地举向上天，指着婴孩起誓，向神祇祈祷；当儿子在长期离开父母以后又重新聚首时，他的第一个动作就是抱住他们的膝盖，匍匐在地上等候祝福；当人们把饮宴看作祭献，在开筵以前或席终以后在杯中注满酒浆祭奠土地；当人民可以和领袖交谈，领袖倾听他们并回答他们的问题；当人们看到一个人头缠布条跪在祭坛之前，一位女祭司把双手在他头上伸开，向天起誓，举行着赎罪和受洗的仪式；当那些被魔鬼附体，受着魔鬼折磨的女预言者，口吐白沫，目光迷乱，坐在三足凳上，呼号着预言性的咒语，从魔窟阴森森的底里发出悲鸣；当神祇渴欲一饮人血，必待看到鲜血流淌才安定下来；当淫乱的女巫手持魔杖在森林里徜徉，引起了沿路遇到的异教徒的恐怖；当另一些淫妇无耻地脱光了衣服，看到随便哪个男人走来，就伸开两臂把他抱住，满足淫欲，等等。

我不说这些是好风尚，可是我认为这些风尚是富有诗意的。

诗人需要的是什么呢？是未经雕琢的自然，还是加过工的自然；是平静的自然，还是动荡的自然？他喜欢纯净肃穆的白昼的美呢，还是狂风阵阵呼啸，远方传来低沉而连续的雷声，或闪电所照亮的上空中黑夜的恐怖？他喜欢波平如镜的海景，还是汹涌的波涛？他喜欢宫殿的冷落静默，还是漫步在废墟之中？喜欢人工建筑的大厦，人工栽种的园地，还是茂密的古森林和荒岩间的野穴？喜欢平静的湖水、池塘、清泉，还是下泻时通过岩石折成数段，咆哮声远远传至在山上放牧的童子耳边的奔腾澎湃的瀑布？

诗需要的是巨大的、野蛮的、粗犷的气魄。

正是国内自相残杀战争或对于宗教的狂热使人们揭竿而起、血流遍地的时候，阿波罗头上的桂冠才生气勃勃，碧绿青

翠。它需要以血滋润。在和平时期，在安闲时期，它就要萎谢了。黄金时代可能会产生一首歌曲，或者一首哀歌。史诗和戏剧却需要别的风尚。

什么时代产生诗人？那是在经历了大灾难和大忧患以后，当困乏的人民开始喘息的时候。那时想象力被惊心动魄的景象所激动，就会描绘出那些未曾亲身经历过的人所不了解的事物。难道我们没有在某些时候感受过一种陌生的恐怖吗？它为什么没有产生任何作品？难道我们都没有天才了吗？

天才是任何时代都有的，然而有天赋的人常常无所施展而僵化，除非有非常的事变振奋起群众的精神，促成天才人物出现。这时，情感在胸中积聚酝酿，凡是具有喉舌的人都感到有说话的迫切需要，必欲畅抒胸怀而后快。

如果一个民族的风尚萎靡、琐屑、造作；谈吐纯粹是鹦鹉学舌，只是一连串做作的、愚蠢的、低级的言辞；既不率直，又不纯朴；父亲呼儿子为先生，母亲呼女儿为小姐；公众仪典毫无庄重气概；家庭内的举止毫无动人、诚挚之处；老是一本正经，毫无真诚可言。在这种环境里诗人有什么办法？他只好尽力美化这些风尚，选择最适合他的艺术的情景，对其他的略去不谈，同时大胆假设一些情景。

一个诗人需要何等精细的审美力，来体会公众的或个人的风尚可以美化到什么地步啊！假使他超过了这个限度，他的作品就是虚伪而且近乎传奇性的了。

假使他所设想的风尚往昔曾经存在过，而这个时期距今还不太远；假使一项习惯已经过时，可是在现代语言里还保留着与之有关的隐喻；假使这种隐喻还有正面意义；假使它标志古代的虔敬之心，标志着人们今日依然留恋的简朴；假使人们由此

看到父亲更受儿女尊敬，母亲更受爱戴，帝王更得民心：这样，诗人尽管大胆地设想好了。人们不但根本不会责备他违背事实，还会以为这些古老、善良的风尚似乎还保留在这个民族之中。不过诗人要避免采用只在邻近民族的现行习俗中所存留的东西。

但是，请看一看那些文明民族的古怪地方吧。这里的人们有时会挑剔到这般地步，他们的诗人甚至不敢运用符合他们的风尚而且具有简单、美丽和真实性的情景。譬如，我们之中有谁敢在舞台上铺上干草，让一个初生婴儿睡在上面？假使诗人在台上放一只摇篮，池座里准会有捣乱鬼装出婴儿的啼声，于是包厢和楼座里的观众就哄堂大笑，而戏也就垮台了。啊，逗笑而轻佻的人们，你们给艺术设下了什么样的藩篱！你们又给艺术家强加了什么样的限制！而你们这样的挑剔使你们丧失了多少乐趣！你们随时向舞台上的某些东西喝倒采，这些东西在绘画里却正配你们的胃口，使你们感动。哪一个天才要是试图表演一幕适合自然而偏偏不适合你们的偏见的戏剧，真是倒霉透顶了！

泰伦斯把初生婴儿搬上舞台^①；更有甚者，他让观众听到产妇在屋里发出的呻吟^②。这其实是美的，却不中你们的意。

如果一个民族容许在自然中存在某些东西，而禁止艺术家去模仿，或者他们在艺术中所欣赏的效果，在自然中却不屑一顾，那么他们的趣味真是太难以捉摸了。这情况就象一个女人，她跟我们在杜伊勒里宫欣赏的某一个雕像相象，我们却说她头部虽美，可是脚太大，腿太粗，腰身一点也没有。坐在沙发上被

① 见《安德鲁斯美女》第4幕第5场。

② 见《婆母》第3幕第1场。

雕塑家认为美的女子，一进他的工作室就变丑了。我们就是充满了这些矛盾。

十九 布 景

特别显得我们离开高尚趣味及真实还远的一点，就是我们布景的简陋和失真，而服装则讲究奢华。

你强迫诗人必须服从地点的统一律，然而你却把舞台布置交给一个无知的、拙劣的布景师。

你要诗人无论在剧本的结构方面和对话方面，都接近真实；要演员的表演和道白接近自然和实际吗？请你大声疾呼，要求人们把这场戏发生的地点如实地表现出来吧。

如果一旦你们的戏剧中最细小的情景都是自然和真实的，那么你们不久就会觉得一切和自然与真实相悖的东西都是可笑和可厌的。

最难以入耳的戏剧应该是被人们指责为半真半假的那种戏。这种戏是拙劣的撒谎，其中某些情景显示出其余一切情景的不真实性。我宁愿忍受一团乱麻似的剧本，至少它不虚伪。莎士比亚的缺点并不是诗人可能陷入的最大缺点，它只表明趣味不高而已。

当你认为你那位诗人的戏剧值得一看的时候，让他先去物色一位布景设计师，向他朗诵剧本。让布景师熟悉剧情发生的地点，把它描摹得恰如其分，尤其要让他记住，舞台图景应该比其它一切类型的图画更严格更真实。

普通画容许的东西有许多是在舞台画中不容许的。如果在画室里的画家要表现一座乡村茅舍，他可以让它傍着一根折断

的廊柱，还可以利用已毁的科林斯式的廊柱顶饰，把它翻过来放在茅舍前做一个座位。事实上，这有什么不可能呢？从前在这里有一座巍峨的宫殿，到今天却只剩下一间茅舍。这个情景还会使我格外感动。因为它向我指出了人事沧桑。但是在舞台画里，就不应该是这样。不应该有分散注意力的东西，同时除了诗人有意激起的印象以外，也不应该有可能在我心中引起其他印象的端倪。

两位诗人不可能同时让他们的全部优点显现。次要才能应该部分地为主要才能牺牲。一项才能当它在单独发挥的时候，可以代表一个完整的東西，但假使它从属于另一项才能，就只能适合某种特殊情况之用了。试看凡尔奈^①的海景图，他凭想象画出来的和他写生的，两者在气魄和效果方面存在着怎样的差别啊！舞台画家只能利用有助于戏剧幻象的情景。他不能利用那些对产生幻象不利的偶然因素。他只能有节制地使用那些足以美化而不致起破坏作用的因素，因为这些因素终究会起分散注意力的坏作用。

这些就是舞台上最好的画景之所以从来只能是一幅第二流的图画的缘故。

就抒情诗来说，诗篇是为音乐家而作的，正如布景画是为戏剧诗人而作的一样；所以除非诗人享有全部自由，诗篇就永远不会完美无缺。

你要表现一间客厅吗？它应该是一个有高尚趣味的人的客厅。除非主题别有要求，千万不要琐琐碎碎的小摆设；不要太金碧辉煌；只要简单的几件家具就够了。

① 凡尔奈(Vernet, 1714—1789)，法国画家，擅画海景，作品布局得体，光线效果极佳。

二十 服 装

豪华破坏一切。富丽堂皇的景象未必就美。财富是个反复无常的东西；它可以使你眼花缭乱，但不会感动你的心。穿了缀满金饰的外衣，我就只能看到有钱的人，而我所要找的却是一个真正的人。谁对一个美妇人所戴的钻石发生兴趣，就不配欣赏一个美妇人。

喜剧要求人们穿便服表演。在舞台上应该跟平常在家里一样，既不更讲究也不要太随便。

如果你们为了观众而破费钱财去置办行头，演员们，你们未免太缺乏高尚趣味了；而且，难道你们忘了吗，对你们说来，观众是不存在的。

越是严肃的戏剧体裁，服装就越要简朴。

人们在心慌意乱之际竟会有工夫把自己打扮得跟上剧场或者过节一样，这是多么违反事实啊！

为了演出《中国孤儿》^①，演员们化了多少钱啊！他们化了多么大的代价而结果反而使这部著作丧失了一部分效果！事实上只有孩子们才对着街上陈列的五彩缤纷的摆设目眩神驰而恋恋不舍，辉煌的戏装也只能使孩子们发生兴趣。啊，雅典人哪，你们真是一群孩子！

服装简单美观，颜色朴素大方，这就够了，用不着你那一套花花哨哨的东西。关于这一方面，请你再参考一下绘画吧。我

^① 《中国孤儿》是伏尔泰受中国元曲《赵氏孤儿》的启发而写的一部悲剧，于一七五五年八月二十日首场演出，演出时演员身穿富丽堂皇的东方服装，狄德罗认为此剧服装过分华丽。

们当中有没有哪位艺术家那么粗鄙，竟把你们画得象你们在舞台上那么惹厌而耀眼？

演员们啊，假使你们要学习究竟怎样选择你们的服饰；假使你们情愿丢掉对于奢华的虚荣心，而追求宜于产生巨大效果、符合你们的经济条件和风尚的简单朴素，请多多参观我们的画廊吧！

假使有朝一日居然有人尝试把《家长》搬上舞台，我相信扮父亲的角色穿得怎么简朴也不为过。赛西勒也只应穿着一袭富家女儿的便服。假使人们同意的话，我倒可以给骑士挂上一条金丝绶带，手里拿一根鸦嘴式柄的手杖。如果他在第一幕和第二幕之间换了衣服，对于这样一个怪僻的人，我也不以为怪。但是，倘若莎菲穿的不是半丝半棉的衣服，爱培夫人的穿着超过平民妇女在节日的打扮，那么，整个气氛就被破坏了。只有圣亚宾一个人，由于他的年龄和身分，在第二幕里可以穿得华丽讲究些，在第一幕则只可穿一件粗布上衣，外面披一件毛呢的礼服。

群众并不是永远懂得要求真实的。当他们认假作真的时候，可以历几百年而不觉察，可是他们对天然的事物还是敏感的；当他们一旦从自然的事物中获得一个印象，就永远不会把它全部丢掉。

有一个勇敢的女演员最近已经不穿里面衬鲸骨圈的宽摆裙子了，没有人觉得不好。她将来会做得更彻底，我敢保证。啊！假如有这么一天，她敢于穿适合她所扮演的角色的既高雅又朴素的服装出现在舞台上，那该多好！让我们说得更清楚些：诸如死了丈夫，失去儿子，以及其它类似的悲剧性变故势必产生的情绪不宁的状态中，一个披头散发的妇人身边站着几个涂脂抹粉、髻发、艳装的洋娃娃，那象什么样子？她们迟早应该协调一致。

自然，自然！人们是无法违抗它的。要么把它赶走，要么就服从它。

啊，克莱蓉，我要向您说几句话！切勿让旧习惯和偏见把您淹没。让您的趣味和天才指导您；把自然和真实表现给我们看。那些受到我们的爱戴，其才华早就使我们准备接受他们敢于尝试的一切的人们，这就是你们的职责所在。

二十一 舞台提示^①

有一种看来乖谬而实际可能并不错的说法，很少人体会到它的正确之处，而绝大多数人听了就起反感（但是，这对你我又有什么关系呢？我们的信条首先就是要说实话）。这种说法认为在演出意大利戏剧的时候，意大利演员表演起来比我们法国演员自在得多；他们不那么把观众放在心上。在很多场合，他们干脆就把观众置诸脑后。从他们的动作里可以看到无法形容的独创和自然，这一点我是很喜欢的。如果没有那些乏味的台词和毫无意义的情节来糟蹋它的话，大家也会喜欢它的。从他们狂热的表演中，我看到一些寻欢作乐，沉溺于热烈想象的心情愉快的人们，和僵硬、笨拙、做作的表演比起来，我倒是喜欢这种如醉似狂的状态。

“可是他们是在即兴演出呀：他们所扮演的角色并不是事先规定好的。”

这个，我看得很清楚。

“所以，如果你希望他们和别人一样四平八稳，甚至于更冷

① 原文 Pantomime，意思是哑剧或舞台上的手势、动作。此段主要谈戏剧诗人在剧本中对舞台动作的说明，所以译为“舞台提示”。

冰冰的话，那你给他们一个现成的脚本好了。”

我承认他们表演起来不再那么自由自在了：可这是谁妨碍了他们呢？当他们演到第四次的时候，他们对从剧本里学到的东西，难道不会熟悉得跟自己想象出来的一样吗？

“不。即兴的东西总有一种决非预先安排好的东西所能具有的特性。”

我同意。然而，使他们循规蹈矩、做作僵化的，主要是因为他们表演的时候模仿别人；他们的心中先有了另一座舞台和另一批演员。他们所做的是什么呢？他们围成一个圈，跨着慢腾腾的、有一定节奏的台步走拢来，乞讨喝彩，脱离了剧情。他们和池座观众打招呼，向他们说话；这样，他们就变得讨厌和虚伪。

我曾经观察到，我们乏味的配角往往比主角要甘心处于默默无闻的地位。照我看来，那是因为他们被在他们之上的另一个角色束缚住了；他们只对他说话，动作也完全以他为对象。如果主角也象配角那样尊重他们的从属地位，多尊重一点实际情况，效果就比较好了。

在我们的诗学里，有很多学究气；在我们的戏剧作品里也不少；怎么可能唯独在演出中就没有呢？

这种学究气虽然到处都和法国民族随便的气质格格不入，却还要长期阻碍作为戏剧艺术一个如此重要部分的表演艺术的发展。

我曾经说过哑场是戏剧的一部分，戏剧作家必须认真处理；如果他对这一门不够熟悉，不能得心应手，他就不懂得按照实际生活那样开始、展开、结束他的剧本。戏剧作家常常应该少写些台词，多写些舞台动作。

我还要补充一句：在整整一场戏里，人物如果只有动作，那要比说话不知自然多少。这一点我可以予以证明。

世上的事情没有哪件不可以搬上舞台。假设有两个人，他们不知道彼此之间应该互相不满呢，还是互相满意，正在等候第三者来指点他们。那么，在第三者未到以前，他们能说些什么呢？什么也没有。他们可以来回踱步，表现出不耐烦，可是他们应当哑口无言。他们都提防着讲出日后可能后悔的话。这样的场面完全是或者几乎完全是一个哑剧场面，而这样的场面真是举不胜举。

庞菲儿和克勒梅司及西蒙一同出场^①。克勒梅司把他儿子所说的一切看成是一个为某些傻事辩解的年轻浪子的一派胡诌。他的儿子要求提供一个证人。克勒梅司被儿子和西蒙再三敦促，才答应听一听证人的证词。庞菲儿就去找证人，西蒙和克勒梅司呆了下来。我要问：当庞菲儿在葛利赛里翁家里，和克里顿谈话，向他说明来意，并提出对他的要求，终于说服他去和父亲克勒梅司谈一谈的时候，西蒙和克勒梅司两个人应该做些什么事情呢？应该让他们一动不动，一言不发，或者让西蒙继续和克勒梅司说话，而后者低垂着头，以手支颐，听他讲话，时而耐心，时而恼怒，在这两人之间展开一场十足的哑剧。

在这位诗人的作品中，这并不是独一无二的例子。当那两个老人中的一个去告诉另一个的儿子，说他父亲已经什么都知道了，要把他的继承权取消，把财产都给女儿，这时那个呆在舞台上的老人，除了一言不发以外，还能做些什么呢？^②

如果泰伦斯把舞台提示特别写了出来，我们对此自不会有

① 见《安德鲁斯美女》第5幕第3场。

② 见《赎罪者》第5幕第1、2场。

任何怀疑。不过在这里既然只需要略一思考，就可以假定这是哑场，所以他有没有特别写明也就无关紧要。然而事情也不是一成不变的。谁能在《吝啬鬼》里体会出这个手法？阿尔巴贡随着福洛席娜向他诉穷或向他吹嘘玛丽雅娜的温柔而忽忧忽喜。^① 这里，对白变成一方的道白和另一方的姿势动作。

当表情动作构成一个画面，当它使台词更有力或更清楚，使对白前后连贯，使人物的性格突出，或者当它非常微妙，难以猜度，或起着回答前面的台词的作用时，就必须把舞台提示写下来。而在每一场的开始几乎都应该这么办。

舞台提示在剧本里占如此重要的地位，所以在两个剧本里，如果一个有舞台提示，一个没有，它们的演出就显然不同。如果舞台提示被看做是剧本的一部分，演出时就不得不按照提示表演出来，而没有舞台提示的剧本，演出时就不能随便加上姿势动作。总之，如果剧本里原有的，人们不能在演出时把它删掉；如果剧本里原来没有的，人们也绝不能把它勉强插进去。是它决定各场戏的长度，决定整个剧本的色调。

莫里哀不屑于把舞台提示写下来。你有什么可说的？

但是，就算是莫里哀没有把它写下来，别人想写就错了吗？啊，批评家们哟，你们这些狭隘的头脑，缺乏理智的人们，到何时你们才会实事求是地评判，而不只是按照已有的成规提出你们赞成或反对的意见！

有多少地方，由于普劳图斯、阿里斯托芬和泰伦斯没有把舞台上的动作写清楚而使得最聪明的演员感到为难啊！泰伦斯的《阿黛尔夫》是这样开头的：“斯多拉克斯……爱斯基纽斯昨晚没

^① 见《吝啬鬼》第2幕第5场。

有回来。”这应当作何解释？米西翁是对斯多拉克斯说话吗？不是的。这时候，台上并没有斯多拉克斯，甚至剧本里根本就没有这个人物。那么，这句话是什么意思呢？原来是这样的：斯多拉克斯是爱斯基纽斯的一个随从。米西翁叫他，斯多拉克斯没有应声，他就断定爱斯基纽斯没有回来。只要有一句舞台提示，就可以把这个地方完全弄清楚了。

对动作的描绘使作品增添魅力，在家庭小说当中尤其如此。请看《帕美拉》、《格兰狄生》、《克拉丽莎》^①的作者，他充分注意到这点，那是多么亲切。你看对动作的描绘给台词以何等的力量，何等的意义，还有何等的感染力！无论人物是在说话还是沉默不语，我总觉得他就在我眼前；而他的动作比他的语言更打动我的心。

如果诗人^②让俄瑞斯忒斯和皮拉得斯这两个人物上了场，互相争着去死，又让欧墨尼得斯三女神到这个时刻才出现，那他将把我投入何等巨大的恐怖中啊！如果俄瑞斯忒斯一面和他的朋友争论，他的思想也随着渐渐混乱，他的眼神迷惘起来，四面八方寻找些什么；如果他时而住口，时而继续说话，时而又停住；他的动作和语言越来越混乱；如果复仇女神勾住了他的魂，折磨他；他在残酷的折磨中晕过去了，倒在地上，皮拉得斯把他扶起，一手把他托住，一手揩拭他的脸和嘴；如果克吕泰涅斯特拉的这个不幸的儿子^③经过了一阵昏迷，慢慢地微微睁开眼脸，仿佛刚刚从深沉的昏迷中觉醒过来，感觉到朋友的手臂把

① 《帕美拉》、《格兰狄生》和《克拉丽莎·哈洛》都是十八世纪英国作家理查逊的长篇小说。

② 指欧里庇得斯，下述故事见其名剧《伊菲革涅亚在陶罗人里》。

③ 俄瑞斯忒斯的母亲是克吕泰涅斯特拉，父亲是阿伽门农。

他支住，把他紧抱着，就回头向着朋友，低声说：“皮拉得斯，难道还是该你去死吗？”如果这样表演，还有什么效果不能产生出来？世上难道还有什么言词比皮拉得斯抱起被击倒的俄瑞斯忒斯，用一只手揩拭他的脸和嘴这一动作那样感动我吗？在这里，你如果把姿势动作和台词割裂，你就把两者都伤害了。创造这个场面的诗人如果把俄瑞斯忒斯的狂乱状态保留到这个时刻再出现，这就更显出他的天才。至于俄瑞斯忒斯从自己的处境出发向朋友提出的问话则应该是无需回答的。

我忽然心血来潮，想向你描绘一下苏格拉底临死时的情况。^①这是一连串的画面，比我所能够发挥的任何解释更能说明舞台表演的意义。我几乎完全忠实于历史记载。对一个诗人说来，这是一个何等好的提纲啊！

他的门徒们一点也没有坐在一个临死的朋友病榻边的那种怜悯之感。他们觉得这个人显得如此悠闲自在；而他们之所以受到感动，乃是出自他的言词的温柔亲切和他们不久就要失掉他的那种痛苦心情交织在一起的一种异常的情感。

当门徒们进来的时候，狱卒刚好把他的锁链解开。他的妻子尚蒂珀坐在他身旁，怀中抱着她的一个孩子。

哲学家对他的妻子没有多说话，可是一个贤明正直的人，尽管他视死如归，但关于他的孩子，却有多少动人心弦的话要说啊！

哲学家们进来了。尚蒂珀一看到他们就放声大哭，这正是妇女们在这种情况下的常态，她喊道：“苏格拉底，你的朋友们今天是最后一次同你说话了；这是你最后一次拥抱你的妻子，也是最后一次见一见你的孩子了。”

① 参阅本文第四节“哲理剧”。

苏格拉底转过脸朝向克里顿，对他说：“朋友，把这个妇人送回家吧。”人们照办了。

人们要把尚蒂珀带走，她却向苏格拉底那边扑过去，向他张开手臂，呼唤他，用双手抓破自己的脸，监狱里充满着她的叫喊声。

苏格拉底对正被人们带出去的孩子又说了一句话。

于是哲学家的脸上又显得十分宁静，他在床沿坐了下来，曲着刚刚去掉锁链的一条腿，轻轻地抚摸，说道：

“乐和苦是多么相近啊！假使伊索想到了这一点，他会编出何等美妙的寓言！……雅典人要我离开人间，我就走……请转告哀弗纽司，如果他是个聪明人的话，他应当跟我一起走。”

这一段话使这一场戏接触到灵魂的不朽这个问题。

谁敢尝试写这场戏，就让他去尝试吧；我是急于要达到我的目标的。假使你见过一个父亲在他的孩子们环视之下死去，那么苏格拉底这时在一群门徒的围绕之中离开人间，正是这样一副景象。

他说完话，沉默了片刻，接着克里顿对他说：“你有什么话要吩咐我们吗？”

苏格拉底 我愿你们勤修德业，做到和神祇媲美，其余的事情听凭神祇去安排。

克里顿 你死后，要我们如何处置你的遗体？

苏格拉底 克里顿，一切随你们的便，假使你们能再见到我的话。

随后，他微笑着看看那群哲学家，又说：

“我再说也是白搭，我永远无法说服我们的朋友把苏格拉底

本人和他的躯壳区分开。”

这时，十一卫士之一走进监狱，一言不发地走到苏格拉底身边。苏格拉底问他：“有什么事？”

卫士 奉司法官之命，通知您……

苏格拉底 ……是死的时候了。我的朋友，如果毒药已经碾好了，请拿来吧，我欢迎您。

卫士 （转过头，哭了）别人咒骂我，他却为我祝福。

克里顿 太阳的光辉还照耀着群山呢。

苏格拉底 那些贪生怕死之徒以为一死就什么都完了；我呢，却认为这样好处更多。

这时，狱卒端着那杯毒药进来了。苏格拉底接过杯子，对他说：“好心的人，我应当怎么做呢？您当然是懂得的喽。”

狱卒 喝下去，来回地走，直到您觉得两腿麻木为止。

苏格拉底 能不能洒掉一滴来祭奠神祇呢？

狱卒 我们碾的刚够用。

苏格拉底 好了……我们至少可以向神祇做个祷告吧。

他一手执杯，仰面朝天，说：

“啊，召唤我的神哟，赐我一个平安的旅程吧！”

然后他沉默片刻，把药饮下。

到这时为止，他的朋友们还有力量抑制悲痛，但是当他把杯子放到嘴边时，他们就再也不能自制了。

有些人用大氅紧紧裹住身体。克里顿已经站了起来，一面徘徊，一面喊叫。其余的人木然站着，在默默无言之中望着苏格拉底，让眼泪在脸上流淌。阿波罗多尔坐在床脚，背向着苏格

拉底，用手把嘴捂住，抑制着哽咽。

可是苏格拉底还在按照狱卒的指点踱步，他一面走，一面向每个人说话，安慰他们。

他对这一个说：“坚贞、哲理、道德都到哪里去了？”对那一个说：“正因为这个，我先把女人打发走了……”又对大家说：“哈！难道阿尼特和梅里特真的能够有损于我吗！……朋友们，我们还会再见……如果你们这样悲痛，就是不相信有这回事了。”

然而他的两腿开始麻木，他在床上躺了下来。这时，他把身后的名誉托付给朋友们，以渐渐微弱的声音向他们说：“呆一会儿，我就不在人间了……他们会根据你们的为人来评判我……望你们只用你们圣洁的生活去指责雅典人之处我于死。”

他的朋友们要想回答他，可是都哽咽得说不出话，他们哭了，然后沉默下来。

站在床脚边的狱卒握住苏格拉底的脚，用力按捺，苏格拉底看着他，对他说：“我的脚已经没有知觉了。”

片刻以后，狱卒又握住苏格拉底的两腿，用力按捺，苏格拉底仍然看着他，对他说：“我的腿已经没有知觉了。”

于是，他的目光渐渐黯淡，嘴唇和鼻孔开始下陷，四肢瘫软，死的阴影笼罩了他的全身。他呼吸困难，几乎发不出声音了。他对站在他身后的克里顿说：

“克里顿，把我稍为扶起来一点。”

克里顿把他扶起一点。他的眼睛又恢复了生气，于是，满脸露出庄严的神色，一心向往着上天，说道：

“我这时正处在人世和极乐净土之间。”

又过了一会儿，他的双眼重新阖上，他对朋友们说：

“我再也看不见你们了……告诉我……这是不是阿波罗多

尔的手？”

人们告诉他这正是阿波罗多尔的手，他就紧紧地握了一下。

于是，经过一阵痉挛，又听得他发出一声长叹，唤叫克里顿。克里顿俯下身去，苏格拉底对他说，而这就是他最后的遗言了：

“克里顿……向司健康之神致谢……我快痊愈了。”

色贝斯站在苏格拉底的对面，苏格拉底最后的一瞥正落在他的身上。克里顿把苏格拉底的嘴和眼闭上。

这些情景是应该加以利用的。你爱怎么处理就怎么处理，可是请把这些情景保留下来。如果你想改变这些情景，那么你所替代的一切将是虚伪的、毫无效果的。应该使台词少而动作多。

假使群众在剧院里就象在一幅不同画面神奇地接踵而至的油画面前，那么为什么坐在苏格拉底的床脚边，看到他就要死去而有恐惧之感的那个哲学家，在舞台上不如普森画中的欧达米达斯的妻女感动人呢？^①

把绘画的规律应用于哑场，你会看出这原是同样一些规律。

在一个许多人同时参与的现实行动中，一切都以最真实的方式进行；不过对描绘这件事的人来说，这个方式未必准是最有利的方式，而对观察它的人说，也未必准是最动人的方式。因此画家有必要把自然状态改变一下，使之成为一种加了工的状态：难道戏剧不是一样吗？

假使是这样，那么带表情的朗诵是怎样的一种艺术啊！当每个演员都熟悉了他所担任的角色，那还几乎算不上完成了什么工作。必须把那些人物放在一起，使他们靠拢或分散，使他们孤立或聚集，由此得出一连串全都是卓越而真实地构成的画面。

^① 见普森的作品《欧达米达斯的遗嘱》(Testament d'Eudamidas)。

演员从画家那里，画家从演员那里，有什么样的帮助不能得到？互相帮助是使两种重要才能更趋于完善的方法。不过，我提出这些看法只不过是图自己痛快和使你高兴。我并不认为我们对戏剧的爱好已经达到如此地步，以致于要实践这些主张。

家庭题材的小说和戏剧之间的主要区别之一，就是小说可以把人物姿势动作的一切细微末节都描写出来；小说家可以用主要力量来描绘动作和印象，而戏剧诗人不过顺便说上一言半语而已。

“但这句话却把对白割裂，使它发生顿挫，把它搅乱了。”

是的，如果话说得不及时，或者说得不得当的话。

但是，我认为，如果演员的演技已经达到高度完善的境地，一般就不必再把舞台动作写下来；也许正是由于这个缘故，古人是不写舞台提示的。可是现在在我们当中，一个读者，尽管他对戏剧并非一无所知，但是在见到实际演出之前，如何能在阅读之际自动地把这些补充进去？难道他能比一个职业演员更懂得演戏吗？

舞台提示将来总要在我们的剧本里占据它的位置，否则一个戏剧诗人如果写了剧本而不上演，那么人家在读他的剧本时，由于他没有把舞台提示写进去，就会产生乏味的感觉，有时竟会认为他不知所云。对读者来说，如果能够如同作者所构思的那样，知道剧本是怎样表演的，岂不是一种意外的乐趣？况且，象我们现在这样习惯于那种造作的、四平八稳的、如此远离实际的表情朗读，不需要舞台提示的人还能多吗？

舞台提示是诗人在写作时存在于想象中的一幅图画；他希望在演出时，舞台上时时刻刻都把这幅图景显示出来。这是告诉观众，使他们知道有权利向演员要求什么的一个最简单的手

段。诗人告诉你：请把我写下的舞台提示和演员们的表演比较一下，然后评判评判吧。

此外，当我把舞台提示写下来的时候，那就象在对演员们说这样的话：我是这样说话，这样表情的，当我构思的时候，在我想象中就是这么个样子。但是我既不会狂妄到认为别人不能表演得比我更好，也不会愚蠢到强制一个有天才的人做机械的动作。

如果有人向好几个艺术家提出一个同样的题材去作画；每个艺术家按照他自己的方式去思考，去绘制，结果从他们的画室里拿出来的图画是各不相同的。人们在每一幅画里都可以发现一些特殊的美。

我再说个比喻。请你去参观一下我们的画廊，让人家给你看一些由外行要求艺术家按照自己的形象定制的作品。在一大批作品中间，外行的意见和艺术家的才能很好地配合而使作品不受到一点伤害的，恐怕连两三幅都难以找到。

演员们，请尽量运用你们的权利吧；按照时机和你自己的天才所启发的那样去做吧。假使你有血有肉，假使你有易感的心肠，事情会进行得很好，用不着我来干预；相反，假使你是个泥塑木雕，那么，即使我尽量干预，事情仍然会搞得很糟的。

不管诗人有没有把舞台提示写下来，我一眼望去，就可以看出他写作时是不是有它作依据。有或没有，剧本的结构将有所不同；各个场面也将是另一番模样，对白也将显出区别。如果这是设计画面的艺术，那么，我们能假设所有的人都有这种艺术吗？能说我们所有的戏剧诗人都掌握了这种艺术吗？

我们可以做一个实验。你来编写一个剧本，然后让认为写舞台提示是多此一举的人去写舞台提示。看吧，他们会做出多

少傻事来！

要批评得公正是容易的；而讲到实践，即使写出平庸的东西也不容易。所以要求我们的批评家写出一部象样的作品来表示他们所懂得的至少不亚于我们，难道就那么不合理吗？

二十二 作家和批评家

旅行家们说有一种野蛮人，他们对过路人喷射毒针。这就是我们的批评家们的形象。

你以为这个比喻有些过分吗？那么至少你应该承认，他们很象在四面被岗峦环绕的山谷里隐居的一个修士。这个有限的空间就是他的整个宇宙。他转了个身，环顾了一下狭窄的天地，就高声喊叫：我什么都知道，我什么都见过。可是有一天他忽然想走动一下，去接触以前没有摆在他眼前的事物，就爬上了一座山峰。当他看到一片广阔无垠的空间在他头上和眼前展开的时候，他惊讶到何等地步啊！于是，他改变论调，说：我什么也不知道。我什么也没有见过。

我刚才说我们的批评家类似这个人物；其实我错了，他们依然蛰居在他们的巢穴里，始终不肯放弃对自己的高度评价。

作家的任务是一种狂妄的任务，他自以为有资格教训群众。而批评家的任务呢，那就更狂妄了，他自以为有资格教训那些自信能教训群众的人。

作家说：先生们，你们要听我的话，因为我是你们的老师。批评家说：先生们，你们应该听我的，因为我是你们的老师的老师。

对群众来说，他们有他们自己的主张。假使作家的作品不

高明，他们嗤之以鼻；如果批评家们的意见是错误的，他们也同样对待。

这样一来，批评家们发出了叹息：啊，世风不古！道德风尚败坏了！趣味丧失了！一阵叹息之后，他们就得到了自我安慰。

作家呢，他谴责观众、演员和群众。他向上演之前曾听他朗读剧本的朋友们呼吁：我的作品应该被捧到九天之上。可是你那些盲目的或者胆小的朋友没有敢告诉你这部作品结构不行、缺乏个性、没有风格；请相信我，群众是不大会看错的。你的作品垮台了，因为它是一部坏作品。

“但是，《恨世者》不是也经过一番挫折吗？”

这倒是真的。啊，在受到一番挫折之后，找出这个先例来解嘲，这是何等甜蜜呀！假使我有朝一日登上舞台而被观众嘘了下来，我也一定会想起这个先例的。

批评家是用完全不同的方式对付在世的和已故的作家的。作家如果死了，批评家会竭力宣扬他的优点，掩盖他的缺点。如果他还在世，那就反其道而行之，他的缺点要被突出而他的优点要被遗忘了。这里面是有一些道理的：人们可以纠正在世的人的错误，而已死的人是不可救药了。

但是，一部作品最严格的评判者应该是作者自己。他私下下过多少苦功啊！只有他自己才认识暗藏的缺点，而批评家却几乎决不可能指出。这常常使我回忆起一位哲学家的话：“他们说我的坏话吗？唉！假使他们对我的认识能跟我对自己的认识一样深刻就好了！”^①

① 这话是一世纪希腊芝诺派哲学家伊壁克泰都斯（Epictète）说的。原话应该是这样：“如果有人对你说，某人说你的不是，那你就别指责人家的话，而这样回答：这个人对我的错误还认识不足，否则不会仅仅指出那一些。”

古代的作家和批评家都从潜心自学开始，他们总是在学完各派哲学以后才从事文艺事业。作家总是把他的作品留在身边很久才公之于世。他的作品通过向别人征求意见、长时间的修改润饰，才达到精炼的境地。

我们现在太急于露脸了，我们执笔的时候可能学识既不丰富，道德方面的修养也不足。

如果道德败坏了，趣味也必然会堕落。

真理和美德是艺术的两个朋友。你想当作家吗？你想当批评家吗？那就请首先做一个有德行的人。如果一个人没有深刻的感情，别人对他还能有什么指望？而我们除了被自然中的两项最有力的东西——真理和美德深深地感动以外，还能被什么感动呢？

假使有人告诉我说，某人是个吝啬鬼，我就很难相信他会写出什么伟大的作品来。吝啬这个毛病会使头脑闭塞，心胸狭窄。吝啬鬼对大众的不幸无动于衷。有时候他甚至会引以自娱。他是铁石心肠。既然他经常匍伏在银箱上，怎么会上升到高尚的思想境界？他不懂得时光的易逝和生命的短促。他一心只想着自己，不知仁慈为何物。在他的目光中，同一小块黄澄澄的金属相比，同类的幸福分文不值。以物质帮助一个困乏的人，减轻一个正在受苦的人的痛苦，以及和一个正在痛哭的人同声一哭的那种意境，他从来没有体会过。他是一个坏父亲、坏儿子、坏朋友、坏公民。为了原谅自己的罪恶，他杜撰了一个理论体系，按照这个理论，一切职责都可以为自己的欲望而牺牲。假使他想去描写同情、慷慨、好客、对国家和对人类的爱这一切高尚的情操，他从哪儿去找到这些颜料呢？在他心目中，这些美德仅仅是变态心理和荒诞不经而已。

吝啬鬼的一切手段都是卑鄙的、琐屑的，他连为了把银钱弄到手而去犯一个大罪的勇气都没有；除他以外，思想最狭窄，最容易做坏事，对于真、善、美最无所感的人就是迷信者了。

迷信者之后，便是伪君子。迷信者不能明辨是非，伪君子则是一副假心肠。

假使你出身良好，自然赋予你正直的头脑和同情心，你还是暂时离开人群，去闭门读书吧。如果乐器不先调好音，怎能发出正确的和声？你应对事物形成正确的概念，把你的行为去对照你的职责；把你自己培养成为一个善良的人，不要以为学习为人之道而付出的劳动和光阴对于一个作家来说是白费的。从你将在你的性格、作风中建立起来的高尚道德品质里散发出一种伟大、正义的光彩，它会笼罩你的一切作品。假使你要描写罪恶，只要你认识到这是何等的违反公共秩序和群众的、个人的幸福，你就会尽力去描写。假使你要描写道德，而自己对此并不热中，那么你能用什么方法来谈论它，以使别人对它产生热爱呢？等你回到人群之中，望多多听取持论公平者的意见，并且常常反躬自省吧。

我的朋友，你认识亚里士德^①吗？以下我要对你讲的一切都是从他那里听来的。他那时四十岁。对哲学研究特别下过功夫。人们称他为哲学家，因为他生来就没有野心，心地正直，没有任何欲望影响他的温和宁静。此外，他态度严肃，生活谨严，谈吐简洁，他所缺少的东西只是一件古代哲学家的大氅；因为他贫困，然而他安于贫困。

有一天，他忽然想去找朋友消磨几个钟头，谈谈文学和道德

① 亚里士德是个虚构的人物，狄德罗假借这个人物阐述自己的观点。

问题，因为他向来不喜欢谈公众事务；不巧他的朋友们都不在家，于是他就决定独自去散一会步。

他不大喜欢到人多的地方去。僻静的地点更合他的心意。他边走边想，以下就是他所想的：

我如今四十岁了。读过很多书；人们称我为哲学家。但是假使这里有一个人来对我说：亚里士德，什么是真、善、美呀？我有现成的答案吗？没有。怎么，亚里士德，你连真、善、美都不知道，而你竟敢毫无愧色地让人称你为哲学家！

对这种人们由于无知而滥施，另一方却也厚颜接受的这些赞美的虚荣略加思考之后，他开始去探索有关我们的行为和判断力这几个基本概念的由来，然后继续进行思辨。以下就是他思辨的结果。

在整个人类中或许就找不出具有某些近似之处的两个人。总的身体组织、感官、外貌、内脏各有不同。纤维、肌肉、骨骼、血液各有不同。智力、想象、记忆、意念、真知、成见、营养、训练、知识、职业、教育、兴趣、财产、才能各有不同。物体、气候、风俗、法律、习惯、成规、政府、宗教也各各不同。怎么可能使两个人具有完全一样的爱好，对真、善、美具有完全一样的概念呢？不同的生活和相异的经历就足以产生不同的判断了。

这还不算。就以同一个人而言，无论就生理或精神方面来看，也是一切都在不断地相互交替之中；乐极生悲，否极泰来；健康之后有疾病，疾病之后又恢复健康。只有在记忆之中，我们才觉得自己是同一个人，才被人家认为是同一个人。在我现在的年龄，身体中与生俱来的分子也许连一个都没有了。我不知此生能有多久，但一旦到把我的躯壳还给泥土的时候，或许体内现有的分子又一个都不存在了。在生命的各个不同阶段中，灵魂

也不是前后一致的。我在孩提时期口舌不灵；现在我自以为会思考了；但正当我在思考之际，岁月流逝，我不觉又回到口舌不灵的阶段。这是我的遭遇，也是所有人的遭遇。所以我们之中怎么可能有人在整个生命的过程中保持始终不变的爱好的，对真、善、美下同一的判断？由人类的忧患及歹念所引起的历次革命就足以混淆判断了。

那么人对于他唯一最应该懂得的东西，即真、善、美，难道就命定既不和旁人一致，自己又不能前后一贯吗？是不是这些都是局部、临时或武断的东西，或者是空洞无意义的字眼？是不是没有任何一件东西是真、善、美的？一件东西是不是当它对我显得是真、善、美，就算真、善、美了呢？如果说：你和我，我们两个不同的生命，而我自己，在某一个时期的我又和在另一时期的我不同；有关爱好的一切争论是不是由这么一句话就得到了解决呢？

到这里，亚里士德停了一下，然后又继续下去：

如果只拿自己当作范例或者当作评判者，我们的争论自然会没完没了。有多少人就有多少不同的衡量标准，而且同一个人在他一生之中有多少显然不同的时期，就有多少不同的尺度。

我觉得，这就足以显出在自我范围之外找出一个衡量标准，一个尺度的必要性了。只要还没有找到，大多数的判断就会是错误的，而所有的判断都会是不可靠的。

但是到哪里去找到这个我遍寻不得的那个不变的标准呢？……是不是在我所设想的理想人物中呢？我把事物向他提出，他下判断，我只需当他的应声虫……。可是，这个人物依然是我自己的产物……。没有关系，只要根据固定不变的要素把他创造出来就是了……。那么，这些固定不变的要素在哪里

呢？……在自然界里吗？……就算是吧，可是怎样把它们集合起来呢？……事情是困难的，然而就一定不可能吗？……如果我不能期望制成一个完善的典范，难道连试都不试一试吗？……不……。那么，让我们试试吧……。但是古代的雕塑家对于他们所依据的那个美的范本曾经作过如此多的观察、研究和劳动，而我能做些什么呢？……可是总该做点什么吧，否则人家老是称你哲学家亚里士德，你就只好脸红了。

到这里，亚里士德作了比第一次更长的停顿，然后又继续下去：

我第一眼就看到，我所寻找的理想的人既然是和我一样的一个复合体，古时的雕塑家在决定他们视为最美的比例时已经把我的典范部分地制成了……。是的。就用这座雕像，使它活起来吧……。把人类所能具备的最完美的感官给他，把一个人所能获得的一切优秀品质赋予它，我们的理想典范就完成了……。毫无疑问……。可是这要经过多么浩繁的研究工作！多么艰巨的劳动啊！我们需要掌握多少物理、自然和伦理知识啊！任何一项科学，任何一项艺术，我都需要深入钻研才能掌握……。这样，我才会有真、善、美的理想典范……。但是这个理想的普遍典范究竟是难以制成的，除非神祇把他们的智慧赐给我，允许我和他们一样永生；正当我想摆脱彷徨之境的时候，这一下却又陷了进去。

亚里士德忧伤而沉思，在这里又停了一下。

一阵沉默之后，他又想了起来：那我为什么不去摹仿那些雕塑家呢？他们为自己那一行创造了一个典范，我也有我的典范……。让搞文学的人选择一个最成熟的作家为理想典范，然后借他的口去判断别人和自己的作品。让哲学家也照此办

理……。被这个典范认为是善和美的，就都是善和美的。被他认为是假、恶、丑的，就都是假、恶、丑的……。我成为他的一切决定的代言人……。而人们把这个理想典范的知识应用得越广，他就越伟大、越严格……。然而没有一个人，也不可能有一个人在一切领域中同样完善地判断真、善、美。没有的……。假使我们把一个心目中拥有尽善尽美理想的普遍典范的人，当作是有高尚趣味的人，这完全是妄想。

如果我一旦有了适合于哲学家身分（既然人家要称我为哲学家）的理想典范，我将如何加以利用呢？那就跟画家和雕塑家利用他们的模特儿一样。我将按照情境来修改它。这是我需要进行的另一项研究工作。

文人因伏案工作而曲背。士兵因操练而步伐坚定、昂首阔步。挑夫由于经常负重而弯腰。孕妇的头朝后仰。驼背人的四肢和常人不同。正是通过这类反复无穷的观察，才培养出雕塑家，并且还教会他如何去改变、加强、减弱、修正或缩小他的理想范本，使它从自然状态改变为合他心意的状态。

对于激情、风尚、性格、习惯的研究，教导刻划人物的画家如何去变更他的范本，把它从自然人的状态转变为善人或恶人，宁静的人或恼怒的人的状态。

也正是这样，画家从仅有的一个模子，演变出无数不同的面貌，用以充实画布或舞台。如果是一个诗人，如果是一个在写诗的诗人；那就要看他写的是讽刺诗还是赞美诗。如果写的是讽刺诗，他就应该怒目而视，高耸双肩，闭嘴咬牙，呼吸短促而紧迫，因为他在发怒。如果写的是赞美诗，他就应该昂着头，嘴半开半闭，眼睛朝天，神色激动，呼吸急促，因为他热情奔放。这两个人在工作完成以后的喜悦不是各有不同吗？

经过这样一番自省之后，亚里士德认识到自己还要好好地学习。他回到家里，闭户读书十五年。他攻读历史、哲学、伦理学、自然科学和艺术；到了五十五岁，他成为一个善良的人、有学问的人、有高尚趣味的人、伟大的作家和卓越的批评家。

徐继曾 陆达成 译

给黎柯博尼夫人的复信*

我错了，我错了，由于我偷懒，并且害怕您的意见。要不要向您跪下请求宽恕？我就此跪着求您宽恕。男人呀，你有点骄傲！① 是的，我有点骄傲，谁又不骄傲呢？你们女人，难道不骄傲？我不愿意说些赞扬的话来助长您的骄傲，这一手真巧妙，既不说谄媚话而违背真实，又不说真话而令人难堪。的确，任何赞扬都不象您拒绝给我的赞扬那样令我向往。这是为什么，您不知道，以后也不会知道……芳妮呀②！我们赶紧谈别的事吧；再多说一句，您就会全明白了。

关于戏剧动作，夫人，再没有比你我两人的意见更加针锋相对的了。

有时候您是容许别人反驳的，不是吗？那么我要对您说，首先我觉得您用我们剧场的弊病来原谅我们戏剧动作上的弊病；

* 黎柯博尼夫人 (Mme Riccoboni, 1714—1792)，原名玛丽-冉娜·德·厄勒·德·拉博拉·德·梅济埃，出生于破落的贵族世家，二十岁登台演戏，在舞台上一直未获得成功。但她天资颖慧，文笔流畅，后改事文学，发表作品多种，当时在文坛上颇引人注目。一七五八年狄德罗对新剧种的第二次尝试《家长》发表后，黎柯博尼夫人写信给狄德罗提出批评意见。狄德罗在给黎柯博尼夫人的复信中进一步补充和说明了自己的戏剧理论。本文根据阿塞扎编注的《狄德罗全集》译出。

① 本篇中楷体文字表示作者引自黎柯博尼夫人的原信。

② “芳妮”系黎柯博尼夫人的作品《芳妮·布特莱的信札》中的主人公。狄德罗常以芳妮的名字称呼黎柯博尼夫人。

然而，承认我们的剧场十分可笑，承认只要这种可笑状况继续下去，只要舞台上仍然挤满观众，只要我们的布景仍然不对路子，我们的戏剧动作就一定是蹩脚的，这样岂不更好？我们只能在舞台深处装些布景，因为台上有人；这就是说舞台上不应该有人，应该把整个舞台装上布景。

如果您要使房间和人们的住房风格一致的话，那么，壁炉应该放在中央。不，夫人，壁炉不放在中央。在《家长》的房间里，它不放在中央，而是放在旁边，而且，对不起，在舞台上必须把它放在旁边，相当靠近观众，否则，您的场景和《家长》的房间不一样，诗人也就不必写“场景在巴黎，在家长的厅堂里”这句话了。壁炉放在舞台旁边，这样一切动作都可以被观众看见。意大利人和其他大多数民族，他们在宽阔的舞台上同时表演好几件事，其中两三件事还是在舞台深处进行的，他们又是如何使观众听见和看见演员的呢？您为什么向我提出一个您自己明知其答案的难题呢？

舞台是一幅画，但这是一幅人们来不及察看细节的活动的画，在幕布拉开的头几分钟里，并不是这样的。那时，如果剧中人沉默不语，我的目光将扫遍他们的动作，什么也不放过。在社交场合，一切都会被人觉察。在喧闹的谈话声中，一句暧昧的话，一个手势，一瞥目光往往泄露隐秘。难道人们在看戏时就不那么敏锐，不那么专心吗？果真如此，倒也罢了，人民的这个缺点，让一位伟大的诗人去纠正吧。可是，当舞台上的沉默已经被打破，人们愈是不注意台面的细节，台面的整体愈是给人印象深，人物群就愈显得突出。一句话，舞台是不是一幅画？那么，但愿你们在舞台上象画家给我瞧的画幅上的人物那样，不要排得那么对称，显得那么僵硬，刻板，拘束，不要再站成圆圈。请你

们回忆一下你们最激动的场面，然后告诉我，有没有一个场面可以让布歇^①照原样构成一幅过得去的画呢？

在看戏时人们不辨别细节。什么想法！难道我们是为傻瓜们写作吗？难道你们是为傻瓜们表演吗？但是，我的好朋友，——既然您允许我这样称呼您——假定有一个你我都十分熟悉的客厅象我所希望的那样布置起来，假定芳妮正同御前膳饌官在下棋，而我站在御前膳饌官身后，芳妮全神贯注在棋盘上，而我沉溺在自己的感情里，我的小册子从手中落到地上，我的双臂徐徐垂下，我温柔地向她俯着头，她成了我全部动作的目标，不论旁观者坐得多么远，他会看不懂其中的含义吗？这正是舞台上应有的姿态，既有力又真实；演员不单用面部来表演，还用整个身体来表演。如果诚惶诚恐地停滞在几个姿态上，那就是为了暂时的微小利益而牺牲整个形象和总效果。请您想象儿女围在即将咽气的父亲的病榻前这样一个场面，或者类似的场面。看看病榻周围的情形，每个人都沉溺于悲痛中，给人痛苦的印象，其中一个人，我只看见他的某几个动作，但他激发我的想象力，因此，他也许比另一个被我看见全部动作的人，更能吸引我，感动我，使我难过。在蒂芒特的袍子^②下，伊菲革涅亚的父亲该有怎样一副面孔呢！如果我要画这个题材，我就会把阿伽门农和尤里斯^③放在一起，而后者在这个如此可怕的时刻借口支持和鼓励

① 布歇 (Boucher, 1703—1770)，法国画家，其作品多以农牧风景及宗教神话为题材，风格艳丽，被狄德罗视为浮华纤巧的“洛可可”风格的代表。

② 蒂芒特 (Timante)，纪元前希腊画家，其作品《伊菲革涅亚的牺牲》中，伊菲革涅亚的父亲阿伽门农脸部被袍子挡住，据说画家认为难以描绘这位父亲的悲痛。

③ 尤里斯 (Ulysse)，希腊罗马神话中最聪明机智的英雄，即荷马史诗中的奥德修斯。

希腊人的领袖，用一只胳膊挡住阿伽门农的视线，使他看不见牺牲的景象。梵洛^①没有想到这点。

您觉得演员总是面向观众站立的姿态不免笨拙？啊，十分笨拙，我永远受不了这种姿态。我看出来了，我的朗诵方式与您的方式恰巧相反；但我希望您有一个特殊的剧场用来排练，比如说一个圆形或方形的宽大场所，没有台前，台侧，台后之分，您的裁判员们围坐在四周。我想只有这个办法才能使您为难。我设计的方式不知道好不好，它是这样的：我的书房就是表演的地方，靠窗的那一边是我所在的池座，往里，靠近书柜的地方是舞台。我把其他房间都安排在右方；在左方和中央，我在我所需要的地方开几扇门，然后让剧中人一一进来。如果进来了一个人，我了解他的感情，地位，兴趣，心理状态，我便立即看见他的行动，动作，面部神态，不论他说话或不说话，走动或停住，坐着或站着，正面或侧面对着我，我的眼睛都盯着他，我听到他说话，我写着。他背着我还是正面对着我，或者他侧着身子两腿交叠坐在沙发上，一只手托着头，这些有什么关系呢？难道不总是一个沉思者或者受感动的人的姿态吗？真的，我的朋友，十五年来，我看了不到十次戏，戏里那些虚假的东西简直要我的命。

如果演员掉过头能够看见二道幕的话，那么四分之一的观众就听不见他的台词了。我再说一遍，请你们采用设计得比较好的剧场，请你们采用一套能弥补这个缺陷的朗诵方法，请你们靠近一道幕，你们说话吧，高声说话吧，观众会听见你们的，会很容易听见你们的，尤其是今天，因为在观众聚集的场合，都设置了十分可笑的治安警察。既然谈到这里，我应该告诉您我的想法。

① 梵洛(Jean-Baptiste Van Loo,1684—1745)，法国画家。以色调奔放，才华横溢著称。

在十五年以前，我们的剧院是喧嚣的场所。最冷静的人一进剧院就头脑发热，理智的人在那里也多多少少感染上狂人们的热情，这边喊：“给太太们让座，”那边嚷：“抬起胳膊，神甫先生，”另一边叫：“帽子摘下来，”四面八方都在叫：“安静点，安静点，你们这一伙儿。”人们在那里来回折腾，你推我挤，弄得心神不宁。我看这种情形对诗人是再有利不过的了。戏剧好不容易才开场，还得常常被打断，可是一到精彩之处，便是一片震耳的喧哗，“再来一个”，“再来一个”喊个不停，人人兴高采烈地赞赏男女演员。这种入迷的情绪由池座传到楼座，由楼座传到包厢。人们来剧院时热情澎湃，走时如痴如狂；有的去逛妓院，有的去交际场所，正如一场在远处消散的暴风雨，暴风雨平息以后，隆隆声还长久留在耳际。这就是乐趣。而今天呢，人们冷冰冰地来，冷冰冰地听着，冷冰冰地走开，也不知道他们去哪儿。这些粗野的荷枪士兵排在左右两旁，以节制我的赞赏、感动和欢乐的激情，他们使我们的剧场比寺庙还要安静、严肃，我看了十分不快。

在一个饶有兴味的场面里，面部动作也丰富了表情，有这种情况：一瞥目光，头的轻轻摆动，一丝微笑，都能产生很大效果。这些细节极其轻微、短暂、转瞬即逝，然而它们甚至逃不过在僻远的角落找到一席座位的懒洋洋的女人的注意。所以，请您自己做到前后一致吧。我对您要求严格，因为我尊重您，爱您，不敢稍存姑息。

在离灯一米远的地方，演员就没有面部表情了。这很糟糕。应该在两米远的地方还能看到他的面部表情。我的好朋友，人们看一位男演员或女演员演戏，用不着看十次就能在最远的地方理解他或她的表演。您发现的这个毛病，至多出现在最初阶段。让我的想象力活跃起来！那么，即使我坐得最远，我也看得见，即使

我看不见，我也猜得着，这也许对您有利^①……双手不能举到某个高度，伸开手臂时手臂与身体必须保持某个距离，低头时只能低到用衡器来量的某个角度，啊，这真是该诅咒的、讨厌的表演。难道你们一辈子决心当衣架吗？绘画，好的绘画，杰出的画幅，才是你们的典范；兴趣和热情，才是你们的师傅，你们的向导。让它们发言，让它们在你们身上发挥全部作用吧。有一件轶事，将来由德杜拉公爵先生给您讲述，一定比我写的要绘声绘色。这是他亲眼见到的。您知道有一个名叫嘉理克^②的英国名演员。有一天，人们当着他的面谈论哑剧，他说即使没有台词，哑剧也能产生人们所期待的一切效果。人家反驳他，他激动起来，最后他急了，抱起一个椅垫对反驳他的人说：“先生们，我是这孩子的父亲。”然后他打开窗子，抱起他的椅垫，扔它玩，亲它，抚摸它，模仿父亲逗孩子玩耍的种种天真的动作；但是过了一会儿，椅垫，不，孩子，从他手中滑下，掉到窗外去了。于是嘉理克开始用手势表演父亲的绝望情绪。请您找德杜拉先生打听打听当时的情景。在场观看的人们感到那么惊愕和害怕，以至大部分人都走开了。您想当时嘉理克会考虑他是正面还是侧面对着观众吗，会考虑他的行动是否得体，姿态是否规矩，动作是否合乎节奏吗？你们的规律使你们成为木头人，规律愈多，你们愈成为机器人，好比沃康松^③给他的“吹笛人”又装上了一根发条。您要当心这一点。如果您反驳，我就研究一个角色，然后去您家按照我的妙想给您表演。

① 黎柯博尼夫人虽然有才气，很细腻，但舞台表演效果不好。见狄德罗在这方面的评论《人的驳斥》第2卷第312页。

② 嘉理克(Garrick, 1717—1799)，英国名演员，以扮演莎士比亚的人物驰名。

③ 沃康松(Vaucanson, 1709—1792)，法国机械师，著名的机器人“吹笛人”是他的作品。

我们不大了解古人是如何表演的。请原谅，我的好朋友，我们并不如您所想象的那样对古人的表演一无所知。只要多阅读，就能找到要寻找的东西，有时还会喜出望外。如果我告诉您，我知道有一部标上音符的欧里庇得斯的合唱谱，您一定会大吃一惊，但这却是真的。

他们的表演在我们看来想必十分可笑。我们的表演在他们看来也是一样。为什么呢？因为只有真实才适合于一切时代、一切地点。我们在一切方面都追求某种统一，正是这种统一构成美；或是真实的美，或是臆想的美。一旦我们假定了某种情况，其他情况便随之而来，如果假定的情况取之于自然，形成的整体便是真实的，反之，如果它出自一时的习俗或奇想，整体就是虚伪的。

在一幕戏里，要尽量少用停顿。关于这个，我不知道除了真实以外还有其他任何法则，也不准备接受其他任何法则。您难道打算使戏剧动作成为技术性的东西，与自然时而相距甚远，时而相距颇近，其中没有任何固定的分界线以判断戏剧动作是疲软的，还是过火的，是虚假的，还是真实的？如果您完全依从民族的惯例，那么，在巴黎是好的东西，放在伦敦就是坏的；还有，今天在巴黎和伦敦是好的东西，到明天就是坏的。在习俗和艺术这个范畴，依我看，只有在任何时间任何地方都被公认为好的或坏的东西才称得上好的或坏的。我要求我的道德和趣味具有永恒性。

不合适的停顿是扔在观众身上的一块冰。但如果这停顿是真实的，它绝不会不合适。我总是坚持这一点。您不过在这儿或那儿遵守几次停顿，我却时时需要它们。您看看在《帕美拉》，《克拉丽莎》，《格兰狄生》里有多少停顿、句点、间断和支离破碎的句子。骂这个人吧，如果您有胆量的话。热情不是大量要求这

些东西吗？而您在舞台上给我们表演什么呢？某一天，某一时刻，某种情景下情绪激昂的人。一位批判家说“这过火了”，要使他闭上嘴，往往只需要再加上一句：“那一天是这样的。”

您知道瑞墨衣要明显地表示他看书，看塞西尔，接着又看书，又看塞西尔，这得需要多少时间？是的，这个我知道，凭经验知道。我的剧本在出版以前至少演出过二十次，而且很成功。这是在我的书房里表演的，而这书房是个十分真实的舞台。

不管瑞墨衣的动作如何明显，不知情的人永远认为它不够清楚。这话出自芳妮之口！她是知道一个人把别针送给心爱的女人和送给别的女人是不一样的：他用别针在女方手指上轻轻按一下；而我曾经多次从这样细微的事情上猜到一对情人的恋情和心心相印；我就这样答复这个问题。

您想人们会注意到在舞台里侧表演的人吗？不会吧。会的，但是画面上必须寂静。

那就会出现冷场。如果发生这种情况，那是因为我们忘记了真实，因为我们给自己制定了一套不切实际的作为判断依据的条例，因为我们满脑子偏见，以致那些在画廊里，甚至在家里使我们心醉神迷的细节，一搬到剧院里，就要被我们喝倒彩。

您很俏皮。我！没有人比我更不俏皮了。但是我有更好的东西：纯朴，真实，热烈的心灵，冲动的头脑，易于兴奋的情绪，对真善美的爱好；我喜欢笑，喜欢赞赏，容易生气，容易同情别人，容易哭；我也会疯狂；假使没有这个才能，一个人就做不出什么有价值的事情来。

您对艺术的细节及其功夫一无所知；我宁可吊死，也不愿学这些东西。我吗，要我脱离自然，钻进什么地方去呢？钻进你们的小角落里去吗？那里的一切都被着色、整理、安排、修饰，我在

那里会多么不愉快！呵！我的好朋友，我披着迎风飘舞的长发的日子如今何在？那时候，每天早上我敞开衬衣的领口，摘下睡帽，蓬松的长发辫垂在我那十分匀称白净的双肩上；我的女邻居一大早从她丈夫身边起来，微微掀开窗帘，沉醉在这个景象里，而我也十分清楚这一点。就是这样，我从街的这一边引诱了住在街对面的这个女人。在她身边——因为最后我们彼此接近了，我是诚实天真的，我的声音温柔又纯朴，谦虚又真实。这一切：金黄头发，诚实，天真，一切都过去了。只剩下记忆和回味，而我正设法将它们写进我的作品中去。

他们这样表演并非出于无知，而是由于剧场的要求。太好了。我还以为剧场应该适应演员，原来不是，演员是一种适应剧场的摆设。

人物坐着的场面，由于动作少而显得冷冰冰，所以要避免。要决定人物坐着的场面是否冷冰冰，只要看《家长》中第二幕第二场和第四场便得到答案了。假定一位父亲对女儿说：“我的女儿，你考虑过了吗？”这些话，我决不容忍他们站着说，而那位在恰当时候不会本能地站起来的演员，是个笨蛋，应该打发他去种地。如果我不算是个外行的话，下面这一幕景象对我来说是一幅多么迷人的图画：在一个按我的意图布置的客厅里，一个少女在舞台外侧挨着一位道貌岸然的长者坐着，双眼低垂，两手交叉，神态既恭顺又羞涩，家长盘问她，她就自己的父母、自己的职业，籍贯等情况，一一回答。而在舞台深处，一位老妇人正在给一块粗布绁边，粗布是用别针别在她膝上的。是呀，这就是第二幕第四场。您想，如果没有地点同一这条规律，我会不让您看到莎菲和爱培夫人在顶楼上的场面吗？莎菲向爱培夫人诉苦，有时干活，有时停下来；爱培夫人听着，一面摇着纺车，一面流泪；而

莎菲的弟弟，离开骑士宅邸回家，不是也要来到这里吗？他不是要来向他姐姐告别吗？这两个孩子互相拥抱告别，弟弟把用自己的破衣和自由换来的钱交给姐姐作为生活费，此情此景不会让您泪下如注吗？我的好朋友，我想您没有好好看过我的剧本。我的第一个剧本和第二个剧本构成一套戏剧动作的体系，所以绝不是挑剔某一处毛病的问题，而是或者全盘接受或者全部摒弃。还是回到人物坐着的场面吧。在相当长的谈话里，当剧中人依据各自内心不同的情感时而起立，时而相倚，时而走近，时而走开，或拥抱，或坐下，这些变化丰富而自然的动作，您以为无足轻重吗？在您家里，情形不正是这样的吗？但是，人们一旦失去对真实性的爱好，凡是不过火，不生硬，不乱七八糟的东西，在他们看来都是冷冰冰的。最微妙的细节使他们厌倦。您知道什么样的绘画不断吸引着我？是那些表现剧烈动作的绘画吗？绝不是，是人物神色安详，呼之欲出的绘画。我一直在等待。这就是拉斐尔的画以及古代作品的特点。您在泰伦斯的作品中欣赏什么呢？是欣赏达夫们吵闹的场面，还是父亲和孩子们的场面呢？我每次谈到这位诗人，总想起那一直使我享受美感的场面。那是在《安德鲁斯美女》的陈述里。老妇人被抬到火刑场的柴堆上，少女冒冒失失地走近它。庞非儿吓坏了，向少女走去，拦住她，一面喊道：

Mea Glycerium…… cur te is perditum?①

葛利赛里翁昏倒了，

… ut consuetum facile amorem cerneret,

① 拉丁文：我的葛利赛里翁……你为什么走向毁灭？

Rejicit in eum, flens, quam familiariter.^①

这就是我所要求的，或用动作或用陈述来表现的画面。我还没有听见人们赞扬《家长》，赞扬其中我喜欢的地方，例如，圣亚宾为了接近莎菲而施的小计：“晚上我走去轻轻敲她们的房门，向她们讨水，要灯，借火……”还有莎菲对圣亚宾说的这句话：“您有一个妹妹？她多么幸福！”还有第二幕家长和莎菲的那一整场戏，以及第三幕莎菲跪在塞西尔脚前的那一整场戏。我为什么要抱怨呢？我曾听见池座的观众对一段浮夸的长台词赞赏不已，而对这句话却毫无反应：

拥抱你今生再难相见的朋友吧。

还有这一句：

让我的眼泪流到他的心灵深处。

我往往在别人无动于衷的地方大为激动。我还记得克雷比庸^②的《卡提利纳》^③，这出期待已久而又遭受冷遇的戏剧上演的那一天，当时我只记住了一句诗，至今我还认为它是那出戏里最美的诗句。卡提利纳企图欺骗元老院，卡图突然打断他的话说：

不谈曼里尤斯^④，谈谈你的计划。

这才是有特色的诗句。我们没达到这个水平，我的朋友，没达到

① 拉丁文：……正如在相爱的人们中间常见的，她亲热地倚着他哭泣。——《安德鲁斯美女》第1幕第1场。

② 克雷比庸(Crébillon, 1674—1762)，法国悲剧作家。

③ 卡提利纳(Catilina, 公元前109—62)，古罗马贵族，曾策划反对元老院的密谋，事发后战斗而死，克雷比庸以此题材写成悲剧《卡提利纳》。

④ 曼里尤斯(Manlius)，古罗马督理官，因反对元老院而被处死。

水平。需要有三四本好小说才能把我们带到或带回到这个水平。请您盼着这个吧，盼着吧，您这位高贵，朴素，真实，敏感，想象力丰富，文笔高雅，丰姿绰约的人，您这位熟悉风俗习惯，男女风尚的人，您这位愉快，自然，精细，正直，不流于俗套的人。啊！但愿我能拥有一点点您这笔财富！但是，忘掉您的清规戒律吧，把技术抛在一边吧！那是扼杀天才的东西。

并不是一切自然的动作都要表演，当然不是，而是一切使人感兴趣的动作……您对我写的对话和表达的情绪感到满意。承蒙您在这方面夸奖我，在这方面没有人象您这样挑剔，而您竟为我鼓掌。但是，请您就剧情进展，性格，画面，场面的紧凑等等，也说几句好话吧。

自然是美丽的，那么美丽，以致几乎不应该触动它。如果我们在一个田园风味的、荒野的地方动用剪刀，一切便被破坏了。看在上帝面上，让树木纵情生长吧。有些地方稀疏，有些地方稠密，有的枝叶茂盛，有的枯瘦干瘪，但是这个整体却会讨您喜欢。您谈到美丽的自然，但什么是美丽的自然呢？您曾经严肃地向自己提出这个问题吗？那株可能被画家看中的榆树，如果长在您家门口，恐怕您会叫人砍掉；草房或倒坍的古堡的外貌，比新盖的宫殿的外貌，更适合于绘画和诗歌，这些您想过吗？

我丝毫不喜欢批评人，我会说甜言蜜语。我不适于教训人。我的文体被伏尔泰称作是温和的，道德的，新颖的^①，而我认为它是唯一真实的文体。请您再听我说几句。我们的喜剧的内容是什么？总是这样一桩婚事，或是父亲，或是母亲，或是亲戚，或是儿女，或是情欲，或是利益，或是您十分清楚的其他枝节阻

① 伏尔泰于一七五八年十一月十六日致狄德罗的信中所用的字眼。

挠婚事，而在这一切情况下，在我们的家庭里发生什么事呢？父母忧愁，儿女绝望，家里乱糟糟，充满了怀疑，怨声，口角，恐惧，只要障碍没有去掉，人们总是毫无笑意，总是哭哭啼啼。除此以外，一个主题必须在关键时刻才能出现在舞台上，而戏剧性的情节几乎没有适中点，行动往往不是太早，就是太晚，而且总不免给结局带来某种出乎意料的、偶然的东西。那么请您作出结论吧。

现在来说说最后一点：我对您的作品^①的主要意见。作品的主题极其简单。一条独一无二的线索导引出最初几封信以及两大篇叙述。头一篇叙述里没有任何事件，第二篇里的事件勉强够得上文章篇幅的需要。您把一个中篇故事的题材写成了书信体的长篇小说。头几封信轻松，甚至愉快，但它们却丝毫不打动我，我不急于想了解奥瑟里先生的过失。凯茨拜夫人和奥瑟里先生的爱情故事有它迷人之处，这是两个十分温柔的情人的面孔，但却没有任何特点、任何独到之处。这部作品在热情和独特性方面，无法和《芳妮的信札》相比，在情节进展，人物性格与兴味方面，无法和《克莱西侯爵》相比，这部作品大概是这三部作品中的头一部吧。然而作品中有真实，有精细的思想，有尊严，有讲究的文体。我读第二遍的时候比第一遍要愉快些。这部作品将获得成功。我劝您将它发表，承认它是您的作品。我偶然有个想法，如果凯茨拜夫人和奥瑟里先生是秘密相爱的，他们的故事就会带有绝然不同的色调。凯茨拜夫人会显得更古怪，奥瑟里先生会显得更不幸。您看看吧。再者，您要尽可能让自己默默无闻。万一您向虚荣打开了门，幸福将从窗口跑掉。

① 指黎柯博尼夫人的《朱丽叶·凯茨拜夫人给亨利亚德·康卜莱夫人的信》。

您给他们写一些非常甜蜜，非常温柔，充满智慧，趣味高尚，感情细腻的作品吧，但是您得藏起来，别让他们知道他们是从您那里得到乐趣的。我想到一个好题材，这是一个完全要用天才和热情来写的作品。我可以告诉您，但您给我什么呢？因为我不是无私的人。

这封信是十五天以前开始写的，可是一桩接一桩的烦恼事^①总是把它打断了。您大概知道这情形，您同情我；但一切都过去了，现在我要请求息怒的人只剩下您了，那么，请原谅我吧；不要生我的气，我怀着最真挚的忠诚，最大的敬意……

桂裕芳 译

① 指《百科全书》出版过程中遇到的困难。正在这个时期，《百科全书》的主要合作者之一达朗贝推辞不干。

理查逊赞*

直到现在，一部小说就是指一连串虚幻、轻薄的故事，对读者的趣味和品行很有害。我很想给理查逊^①的作品寻得另一个名称，这些作品提高人的精神境界、扣人心弦，处处流露着对善良的爱，它们也被称为小说。

凡是蒙泰涅^②、夏龙^③、拉罗什富科和尼戈勒写成格言的道理，理查逊都写成了小说。一个聪颖的人仔细玩味理查逊的作品，就能领悟道德家们大部分格言的道理；而即使知道所有这些格言，却写不出一页理查逊的小说。

一句格言是一条抽象概括的行为准则，如何应用这条准则则在于我们自己。格言本身并没有在我们头脑里留下任何可感

* 本文于一七六一年理查逊逝世之际发表在《外乡人报》。由于具有悼念性质，不可能对理查逊作全面的分析、评价，但从中可以清晰地看到狄德罗对文学创作的现实主义见解。此篇根据阿塞扎编注的《狄德罗全集》译出。

① 理查逊(C. Samuel Richardson, 1689—1761)，十八世纪英国小说家，近代英国小说奠基人之一。他的作品主要以英国市民家庭生活为题材，并作为重要社会问题引起读者注意，他的文笔细腻，注重心理分析，并有浓厚的感伤情调和说教气息。《曼依·莱斯戈》的作者普雷沃神甫曾于一七四二年将理查逊的小说译成法文。虽然译笔苍白无力，删节甚多，仍在法国产生了巨大影响。

② 蒙泰涅(Montaigne, 1533—1592)，法国文艺复兴后期最重要的作家，著名的《随笔集》的作者。

③ 夏龙(Charron, 1541—1603)，十六世纪法国伦理学家和著名的神学家。

觉的形象；但那个行动的人，你看见他，你使自己处在他的地位或待在他的身边，对他表示强烈的好感或反感；假如他品行端正，你便将他引为同道；假如他不公正和道德败坏，你便恶而远之。想到洛弗拉斯或覃林生^①的行径，谁能不感到气愤呢？覃林生那种忧伤和真挚的语气，那副憨直和尊严的神态，他的假仁假义装得那么到家，谁能不感到痛心疾首呢？谁能不在心坎儿里说，如果真有这么一些奸诈的人，就非得避开这个社会，躲到森林里去不可呢？

理查逊啊！人们不由得要置身在你的作品里面，参加谈话，赞同，指责，钦佩，生气，愤慨。多少次我发觉自己象头一次被领去看戏的小孩一样，高声喊道：“你别相信他，他欺骗你……你要上那儿去的话，你就完了。”我的心神久久不能安定，我是多么善良！我是多么公正！我对自己感到多么满意！我读完你的作品之后，就如同一个人做了一天善事之后的心情一样。

我在几个小时之内经历了在漫长的一生中也不易遇到的许许多多情境。我听到了真正热情的言语；看见了利益和自尊心以千百种不同的方式蛊惑人心；我变成了无数事件的目睹者，我感觉到增长了见识。

这位作者并没有写血溅金屋，没有把你送到遥远的地方，没有使你面临被野人吃掉的危险，没有局限于写纵情酒色的秘密场所，也从不流连于幻境仙乡。我们生活的社会是故事发生的地点，他的惨剧的内容是真实的，他的人物具有最大的现实性，他刻画的性格取自社会，他叙述的事件在一切文明国家的风习

^① 洛弗拉斯、覃林生，都是理查逊的小说《克拉丽莎·哈洛》里面的人物。覃林生与洛弗拉斯狼狈为奸，千方百计引诱克拉丽莎。

中都存在，他所描绘的热情一如我切身的体验，正是同样的事物使之感动，使之具有我所熟悉的力量，他的人物困境和忧伤和我不断面临的困境和忧伤属于同样性质，他使我瞧见我周围事物的普遍进程。我的品性很难接受虚幻的手法，要是没有这种艺术，幻象就只能是短暂的，印象是微弱而且转瞬即逝的。

德行是什么？不管你从哪个角度考虑，德行总是自我牺牲。在思想上具有自我牺牲精神，等于事先准备好在事实上牺牲自己的生命。

理查逊在人们心里撒下德行的种子，它们在那里起先是悠闲和安静的；它们悄悄地呆在那里，直到出现一个机会将它们触动，使它们绽开。这时候它们成长，你感觉自己乐于为善，那种迫切心情是前所未见的。看见不公正的行为，你感到一种无法解释的愤慨。因为你曾经常阅读理查逊的作品，因为在你那无私的心灵认识到真理的时候，你曾和善良的人倾谈。

我还记得理查逊的作品头一次落在我手里的情况：我当时在乡间。阅读这些作品我心里感到多么惬意！时时刻刻，我觉得每读一页，我幸福的时刻就缩短一分。不一会儿，我就产生了一种感觉，好象同一些人相处很久，非常相与，而现在马上就要分手。最后，仿佛一下子只剩下我一个人。

这位作者不断地使你想着人生的重要目标。他的作品你越读越爱读。在岩洞里面高举起火炬的是他，教人识破那些以表面的正直动机作掩护的、不易察觉的不良动机的也是他。他向在洞口出现的高尚的幽灵吹气，这幽灵所掩蔽的丑恶的摩尔人便暴露出来了。

他善于表白热情，有时抑制不住的热情表白得非常强烈；有

时，在其它场合，却又作出一种奸诈和克制的语调。

他使各种行业、各种地位的人，在人生形形色色的情境中，讲出切合他们身分的话。假如在他的人物心灵深处有一种隐秘的感情，你们要好好听着，你们将听到一种不协调的语调将它暴露出来。因为理查逊认识到，谎话永远不会和真理一模一样，因为真理是真理，谎话是谎话。

假如必须使人们相信不管他们对来世有些什么想法，若要幸福莫如敦品励行，那么理查逊便给人类作出了很大的贡献。他并没有论证这个真理；但他使人感觉到它；他每字每句都教人喜爱受压迫的有德者的命运，不爱那个得志的恶徒的命运。虽然洛弗拉斯占得种种便宜，谁愿意当洛弗拉斯呢？即使克拉丽莎红颜薄命，谁不愿意作克拉丽莎呢？

读理查逊的作品时我常常说：假如我能象这个女子，我情愿舍弃自己的生命；而我宁死也不要作那个男人。

尽管利益可能使我分不清是非，我的褒贬还能够不偏不倚，不失分寸，这一点幸亏理查逊我才能作到。朋友们，再读一遍他的作品吧，你们就不会再将那些对你们有用的小小才情加以夸大；也不会再贬低那些与你们意见相左或者使你们自愧不如的很有才能的人了。

人们啊！来向他学习忍受人生的疾苦吧！来吧，让我们为他小说中不幸的人们同声一哭，我们会说：“命运压倒我们，但至少正直的人为我们洒同情之泪。”理查逊想要引人入胜，那是为了不幸的人。在他的作品里面，就象在人世间一样，人们分为两类：享乐的人和受苦的人。他总使我和受苦的人站在一起；不知不觉间，同情心就在我的心中产生和加强了。

他的作品使我读后有一种忧郁之感，我喜欢这种情绪继续

留在我心里；有时别人注意到这种情况，便问我：“你怎么啦？你平常不是这样的，出了什么事啦？”他打听我的健康，我的财产，我的父母，我的朋友。朋友们啊！《帕美拉》、《克拉丽莎》和《格兰狄生》是三部悱恻动人的惨剧！正经的事务使我放下书卷，却感到一种无法克制的厌烦；于是我把职责抛开，重新捧起理查逊的作品。在你们要完成什么任务的时候，千万别打开这些使人着迷的书卷。

有谁读了理查逊的作品而不想认识这个人，不想有这么一个兄弟或朋友呢？有谁不曾祈求上天降福给他呢？

理查逊啊，理查逊，我心目中独一无二的人，你的作品将是我终生的读物！如果我有急需，或朋友手头拮据，或我的家产微薄，不足应付孩子的教育费用，我将出卖我的书籍，但是你的作品将留下，和摩西^①、荷马、欧里庇得斯和索福克勒斯的作品放在一起；我将轮流阅读你们的作品。

一个人的心灵愈高尚，鉴赏力愈精微纯净，对自然认识愈深，爱真理爱得愈切，他便愈加敬重理查逊的作品。

我听到过有人责备这位作者，说他的细节冗长累赘；这种责备使我多么恼火啊！

越过习俗和时代给艺术作品设置的障碍，抛弃了公式陈规的天才多么倒霉！他死后要经过多少岁月，才能获得应有的公正评价啊！

然而，让我们说句公道话吧。在一个耽于千百种游乐的民族，对于用来消磨时间的娱乐一天花二十四小时还嫌过短，它一

① 摩西是古犹太民族的领袖。圣经《旧约·出埃及记》载：摩西带领在埃及为奴的犹太人离开埃及，到迦南（即今巴勒斯坦和腓力基地区）定居，并在西奈山接受上帝圣谕，也就是刻在两块大石上的《十戒》。

定觉得理查逊的作品冗长。正是由于这个原因，这个民族已经没有歌剧院，别的剧院也只上演喜剧和悲剧的折子戏。

亲爱的同胞，要是你们觉得理查逊的小说冗长，为什么不将它们删节呢？你们要言行一致。你们去看悲剧不过是为了看最后一幕。你们马上就翻到《克拉丽莎》最后二十页好了。

理查逊的作品中的细节使一个爱吃喝玩乐的人厌恶，也应该使他厌恶；可是他的作品不是写给这种人读的；他是写给安静和孤独的人读的，此人识破了世间的浮名和游乐的无聊，喜欢幽居独处，在寂静中修身养性。

你们责难理查逊的小说冗长！你们却忘记了，要办好一件很小的事，了结一场诉讼，作成一门亲事，使两个人和好，需要付出多少气力、多少心思、多少行动。你们对这些细节爱怎样想就怎样想；可是如果它们是真实的，如果它们能突出热情，表现出性格的话，对我来说，它们就是十分吸引人的。

你们说，这些细节是平凡的，这是每天看见的事情！你们错了；这是每天在你们眼前发生，而你们从来都没有看见的事情。当心哪；你们名为批评理查逊，其实是批评那些最伟大的诗人。你们看见过多少次日落和星辰升起；你们听见过野外百鸟齐鸣；可是你们有哪一个曾感觉到正是白昼的喧闹使夜的寂静更加动人？好了！你们对于物质现象是这样，对于精神现象也是这样：热情迸发的声音时常冲进你们的耳朵；可是热情的语调和表情里蕴含的秘密，你们却很少觉察。每种热情都有它的表情，所有这些表情陆续在一张脸上出现，而脸始终是同一张脸，伟大诗人和伟大画家的艺术，就是使你们看见一个你们所忽略过去的瞬间的状况。

画家、诗人、有鉴赏力的人、善良的人，阅读理查逊的作品

吧！不断地阅读它吧。

要知道幻象是从这无数的小事中产生的：想象出这些事情很困难，将它们表现出来就更加困难。手势有时和说话一样高妙，再说，正是这些细节的真实使心灵能够接受伟大事件的强烈印象。这些暂时的延宕将象堤坝一样抑制着你们冲动的感情，一旦诗人打开一个缺口，这种感情将象狂澜一样倾泻出来！那时候你们悲痛欲绝或大喜若狂，你们将无法阻止眼泪夺眶而出，并且在心里说：“也许这不是真的吧。”这种想法逐渐从你脑中消失；消失得无影无踪。

玩味理查逊的作品，我有时会有这样一个想法，就是我买了一座古堡，有一天去看这古堡的房子，我在一个角落里发现一只许久没有打开过的橱，撬开橱门，看见里面乱七八糟地放着克拉丽莎和帕美拉的书信。读了几封信之后，我会多么热心地将它们按照日期加以整理啊！如果这些书信短了几封，我会多么难过啊。你们以为我会让一个冒失的人（我几乎要说亵渎神物的人）将它们删掉一行吗？

你们只读过理查逊作品的高雅的法文译本便以为了解了这些作品，你们想错了。

你们不了解洛弗拉斯，不了解克莱芒丁，你们不了解那个薄命的克拉丽莎，你们不认识荷芙姑娘，^①她那亲爱的和温柔的朋友荷芙姑娘，因为你们没有看见她披头散发扑倒在她朋友的棺木上，两臂扭曲，两只热泪盈眶的眼睛仰望上苍，她尖锐的叫声充满了哈洛一家的住宅，咒骂着这个残酷的人家；你们低下的鉴赏力不懂得有些情境产生的效果，你们也许会把这些情境删掉，因

^① 克莱芒丁是《格兰狄生》中的人物；荷芙姑娘是《克拉丽莎·哈洛》中的人物。

为你们没有听到教堂凄厉的钟声，随风送到哈洛家的住宅上空，在这些铁石的心灵里唤起那暂时忘却的悔恨；你们没有看见他们听到那运载他们的受害者的柩车的车轮声浑身发抖。就在这个时候，父亲和母亲的哭声打破了他们周围忧郁的寂静；就在这个时候，这些恶毒的人开始受到真正的折磨，蛇蝎在他们心里蠕动；撕咬着他们的心。能流泪的人真幸福啊！

我注意到，在一个团体内共同阅读或分别阅读理查逊的作品，谈话也因而变得更有意思和更加热烈。

我听到人们阅读这些作品的时候，讨论了道德和鉴赏力的问题，加深了对这些问题的理解。

我听到人们象对待真实事件一样，对理查逊书中人物的行为进行争论；象对待一些他们可能认识并且十分关怀的人一样，对帕美拉、克拉丽莎、格兰狄生加以赞扬或谴责。

一个不了解大家事先读过这些作品，并因作品的内容引起这次谈话的人，看见谈话的真切和热烈，会以为大家正在讲一个邻居、一个亲人、朋友、兄弟或姊妹。

我该不该说呢？……我曾看到，由于对理查逊作品看法的分歧，使人产生一种藏在心里的憎恨、蔑视，如同一件非常严重的事情使原来和睦相处的人意见不和。于是我把理查逊的作品比作一部更加神圣的书，比作来到人世间把丈夫同妻子、父亲同儿子、女儿同母亲、兄弟同姊妹分开的福音书；而他的工作就这样成为万物之灵命运的一个因素。这些生灵都是由一只全能的手和一个至高无上的圣哲创造出来的，但他们中任何一个人都免不了在某个方面有些过失。眼前的利益可能酿成大祸，祸事却可能是导向大福的原因。

但有什么关系，如果多亏这位作者，我更爱我的同类，更爱

我的职责；只要我对恶人只感到遗憾，对不幸者抱有更多的同情，对善良人怀有更大的敬意，利用眼前的东西更加审慎，对于未来的事物更加冷淡，对人生更加蔑视，对德行更加眷恋，这便是我们能向上苍祈求的唯一的福祉，也是上苍能许给我们，而不致对我们冒昧的要求施以惩罚的唯一的東西！

我认识哈洛的房子如同认识我自己的一样，我对我父亲的住宅并不比对格兰狄生的住宅更加熟悉。作者笔下的人物在我心中构成了具体的形象；他们的容貌就在我的眼前；我在街上、在公共广场上、在人们家里认出了他们；他们使我产生爱慕或憎恨之心。他的高明处之一，就是纵览一片广阔天地之后，我的眼前还不断展示他所描绘的图景的某个部分。难得有六个人聚在一起时，我不能够给他们安上他的几个人物的名字。他使我亲近正直的人，远离恶人；他教会我根据一闪而过的、微妙的迹象来识别他们。有时他引导着我，我却没有察觉出来。

在各个时代、各个地方，所有的人或多或少都会喜爱理查逊的作品；但是能够体会它们全部价值的读者，数目永远不会多；这需要有一种极其严正的鉴赏力；再说，作品里面，事件变化多端，关系层出不穷，线索错综复杂，有多少事物埋下伏笔，多少事物事后补叙，多少人物，多少性格！我仅仅把《克拉丽莎》翻阅了几页，算算已有十五、六个人物；不久数目又增加了一倍。《格兰狄生》里面竟有五十个人物；但是使人惊诧不已的，就是每个人都有他的思想、他的表情、他的语调，而且这些思想、表情和语调，都随着情境、利害和热情而起变化，就象看见喜怒哀乐各种不同的表情在同一张脸上陆续出现一样。一个有鉴赏力的人不会将诺顿太太的一封信当作克拉丽莎的一个姑母的信，将一个姑母的信看作另一个姑母或者荷芙太太的信，也不会将荷芙太太的

一个便条当作哈洛太太的便条，虽然这些人物有时会处在同样的地位，怀着同样的感情，涉及同样的对象。在这部不朽的作品里面，有如春天的大自然一样，看不到同样翠绿的两片叶子。真是万紫千红，变化无穷！读者察觉到这些微细差异固然不容易，但作者找出这些差异，将它们描绘出来，就更加不容易了！

理查逊啊！我敢说最真实的历史是满纸谎言，而你的小说却字字真实。历史只描写几个人，你描写人类；历史把这几个人并未说过，并未作过的事情归在他们名下，你笔下的“人”的一言一行，却都是他说过，作过的；历史只捕捉时光的一瞬间、地球表面的一个点儿，你却抓住了各个地方和各个时代。人的心曲在过去、现在和将来始终如一，它是你临摹的范本。假如要对最杰出的历史学家作一次严格的评断的话，有哪一个历史学家能象你那样经受得住呢？从这个观点来看，历史往往是一部坏的小说；而象你写的那种小说，才是一部好的历史。自然的画师啊！只有你才从来不说假话。

我将不倦地赞叹你那惊人的广博，惟其如此，你才能编排出有四、五十个人物的戏剧，而且这些人物都极其精确地保留着你赋予他们的性格；我钦佩你对法律、风俗、习惯、道德、人心和生活的卓越知识，以及写出这些人物所必备的道德、经验、观察的无穷无尽的修养。

作品具有的趣味和魅力使那些最有能力发现理查逊的艺术的人看不见这种艺术。有好几次我翻开《克拉丽莎》，想向理查逊学习，每次我都是读到第二十页就把我的计划忘记了；我只是象所有的普通读者一样感到惊讶，惊讶他有这等天才，竟能构思出一个驯良谨慎的女子，她每走一步都要走错，人家却不能够责备她，因为她的父母丧尽天良，她的情人行若狗彘；这个腼腆的

少女有一个最活泼最疯狂的女朋友，而这个女友的一言一行全都循规蹈矩，却并未因此有损于真实；这位女友的情人为人正直，可是拘谨可笑，尽管有母亲的支持和庇护，她的情人仍然感到烦恼；他笔下的洛弗拉斯兼有最罕见的品德和最可恨的恶行，他既卑鄙又豪侠，既沉毅又轻佻，既暴躁又冷静，既明智又疯狂；他把他塑成一个恶棍，使人恨他，爱他，钦佩他，鄙视他，他不管以什么面貌出现，都使你感到惊讶，他每个瞬间都有一个不同的面貌。而这一群配角，他们的性格多么分明！数量又这么大！贝尔福和他的伙伴们，荷芙太太和她的希克曼，还有哈洛一家，父亲、母亲、兄弟、姊妹、叔伯、姑母，还有充斥在烟花巷的淫娃荡妇！利害和脾性对照分明！人人都在行动和说话！一个只身对付许多联合起来的敌人的少女，怎么会不失足呢？她又是堕落到怎样的田地呢？

在《格兰狄生》十分复杂的背景上面，不是也有同样纷繁的性格，同样深刻有力的事实和情节么？

《帕美拉》是一部比较简单、比较短、结构比较松散的作品，但是作品显露的才华难道有什么逊色么？这三部作品，能写出一部就足以名垂千古，然而三部都是一个人写出来的。

自从我读过这些小说，它们就是我的试金石；那些不喜欢这部小说的人，对我来说就已经作出定论了。我每次对一个我所敬爱的人说话，总唯恐他的评语同我的不一样。我每遇到一个对我的热烈崇拜有同感的人，就恨不得将他拥抱在怀里，吻他。

理查逊去世了！这对文学和人类是多么大的损失！这个噩耗使我悲痛不已，就象他是我的亲兄弟一样。我没有见过他，我了解他只是通过他的作品，但是，我衷心热爱他。

我每遇见一个他的同胞或者到英国旅行过的法国人，总要

问他：“你看见过诗人理查逊吗？”接着又问：“你看见过哲学家休谟吗？”

有一天，一位有卓越鉴赏力和丰富感情的女人，非常关心她刚刚读过的格兰狄生的故事，她对一个动身去伦敦的朋友说：“请你代我去看望爱米丽姑娘、贝尔福先生，特别是荷芙姑娘，假如她还在世的话。”

又有一次，一位我认识的女人，她和一个男人有书信往来，本不觉得有什么罪过，克拉丽莎的遭遇使她触目惊心，便开始阅读这部作品时中断了这种关系。

两个女朋友不是闹翻了么？我想尽办法都无法使她们和好，因为一个认为克拉丽莎的故事不值一顾，另一个却对它佩服得五体投地！

我给后者写了一封信，下面是她复信中的几段话：

“‘克拉丽莎的虔诚使她受不了！’怎么！一个由有德行的和信奉基督教的父母教养大的十八岁少女，腼腆、命途多舛、只希望在来世改善她的命运，她竟要这样一个女子不信奉宗教和上帝么？这种感情在这个女子身上是多么伟大、多么温柔、多么动人；她对宗教的想法是多么健全、多么纯洁；这种感情给她的性格添上一种悲怆的情调！不，不，您永远不能够使我相信一个禀赋善良的人会有这种想法！

“‘她笑，当她看见这个孩子被父亲诅咒而伤心绝望的时候。’她笑，而她是母亲哪。我对您说，这个女人永远不能作我的朋友：她作过我的朋友，我现在感到惭愧。被受尊敬的父亲诅咒，一种在好几个重要方面似乎已经应验了的诅咒，您将看见这诅咒对于具有这种性格的孩子该不该是一件可怕的事情！而谁知道上帝会不会在来世批准父亲的判决呢？

“‘她觉得我读这部作品流泪很反常!’而我感到奇怪的却是,当我读到这个天真无邪的少女弥留的时刻,那些石头、墙壁、那些我在上面行走的没有知觉的冰冷的方砖,竟然毫不为之激动,也不和我一起为她惋惜。当时我周围的一切都昏暗了;我的心灵一片漆黑;大自然仿佛披上了一幅厚密的黑纱。

“‘依她看,克拉丽莎的聪明在于能说会道,当她能说出几句动听的话,她就感到安慰。’坦白对您说,这种感觉和这种想法是很大的不幸;的确很大,我刚才宁愿我的女儿在我的怀里死去,也不愿她遭到这种不幸。我的女儿!……是的,我考虑过,我不反悔。

“现在工作吧,卓越的人,工作吧,将您的生命消耗净尽:在别人事业刚开始的年龄便看到您生涯的终结,好使人家对您的杰作作出这样的判断!自然啊,你几百年间才诞生一个理查逊;为了使他的聪明睿智,耗尽你的精力吧;对别的子女你少操心,你将来只是为了象我那样的少数心灵才使他降生;而我的眼睛流下的泪水将是他工作到深夜的唯一报偿。”

在信尾,她附言说:“遵嘱将克拉丽莎的埋葬和遗嘱两段文字寄上^①;但是我不愿宽恕您将此事告诉这个女人。我收回我的话,您自己给她念这两段吧,您务必告诉我,她的笑声伴随着克拉丽莎直到她的归宿,好使我的憎恶达到最大的限度。”

大家看到,属于鉴赏力的事情,同属于宗教的事情一样,有一种不宽容的精神,我非难这种精神,但是我要运用理智才能够克服它。

当人家把克拉丽莎的埋葬和遗嘱两段文字交给我,我正和

^① 《克拉丽莎》的法译本将这两段删去了。因而作者请他的女友将这两段原文寄他一阅。

一个朋友在一起，不知道什么原因，法文译本把这两段文字删去了。这个朋友是我所见到的最善感的人，也是理查逊最狂热的崇拜者——几乎和我一样狂热。他将本子抢走，走到一个角落读起来。我仔细看着他：起先我看见他流下眼泪，停止不读，他哭泣；然后突然站起来，直往前走，却不知要走向哪里，他象一个悲伤的人大声叫唤，他对哈洛一家发出极其严厉的责备。

我曾打算将理查逊三部诗篇的美好段落抄录下来；但这是可能的么？有多少美好的段落啊！

我只记得那第一百二十八封信——哈维太太给她侄女的信，真是篇杰作，没有文饰，没有明显的技巧，却有一种无法设想的真实。这封信使克拉丽莎失去一切同她父母和好的希望，成全了那个想逼她成亲的人的意图，让她受到他的折磨，使她决定到伦敦一行，听到他向她求婚，等等。这封信有什么效果不能产生呢：它原谅这个人，其实是谴责它；它非难克拉丽莎，是要指出她出走的必要。这是许多美好的段落中的一段，读到这里我高呼：神妙的理查逊！但是要感到这种兴奋，必须从头读这部作品，一直读到这个地方。

我在我的那一部里面用铅笔在第一百二十四封信上作了一个记号，认为这是一段精彩的文字，这是洛弗拉斯给他的合谋者的一封信；这个人物的狂热、快活、狡诈、机智在信中可以一览无余。你不知道应该爱这个魔君还是恨他。看他怎样笼络他的仆人！又是“好里曼”，又是“正直的里曼”。看他怎样给里曼讲他就要得到的报酬！“你不久就是白熊客店的老板，人家要管你的妻子叫老板娘”，然后在信尾说：“你的朋友洛弗拉斯”。只要能把人弄到手，洛弗拉斯不计较这些小节：凡是有助于实现他的企图的人，都是他的朋友。

只有大师才想到给洛弗拉斯周围安排这一群寡廉鲜耻和吃喝玩乐的人，这些卑鄙的家伙用嘲笑的话刺激他、怂恿他作恶。只有贝尔福反对他那作恶的朋友，而比起洛弗拉斯他显得多么逊色！写出许多对立的利益并使他们保持平衡，需要有多么大的天才啊！

作者设想他的主角具有这种热烈的想象力，这种对婚姻的恐惧，对阴谋和自由的漫无节制的爱好，这种极度的虚荣心，设计出这么多的优良品质和缺点，你以为是没有用意的吗？

诗人啊，你们要向理查逊学习，学习他给恶人配上几个心腹，使他们分担恶人们罪大恶极引起的憎恶，把憎恶减轻；又根据相反的理由，不让正直的人有心腹，使他们的善良赢得的称赞全归他们。

这洛弗拉斯的堕落和自拔写得多么细腻啊！你们读一读第一百七十五封信吧。这是一个残酷的人的感情；这是一只猛兽的嚎叫，信末附言的四行字将他一下子改变为一个好人或者几乎是个好人。

《格兰狄生》和《帕美拉》也是两部美好的作品，可是我比较喜欢《克拉丽莎》。在《克拉丽莎》里面没有一处不是天才的手笔。

然而，你看见帕美拉的老父亲走了一整夜，走到爵爷的门口，听见他对本宅的下人说话，心里一定感到剧烈的震动。

在《格兰狄生》里面克莱芒丁的整段插曲是非常美妙的。

而什么是使克莱芒丁和克拉丽莎成为两个卓越人物的契机呢？就在一个失去贞操而另一个失去理性的时候。

我想起克莱芒丁走进她母亲屋里的情景就浑身哆嗦，她脸色苍白、两眼迷糊、胳膊用一条绷带缠住，鲜血沿着胳膊直流，从

指尖滴下来，还有她的这句话：“妈妈，您瞧；您的血。”这句话使人五内俱裂。

但是为什么精神失常的克莱芒丁这么吸引人呢？因为她再也控制不住脑子里的思想，也控制不住情感的起伏，心里即使发生什么羞耻的事情，她也感觉不到。但是她的每句话都表现出老实天真；而她的精神状态却使人无法怀疑她所说的话。

有人对我说理查逊曾在交际场中度过几年工夫，几乎没有讲过这些事。

他生前没有得到他应该得到的全部声望！妒嫉是多么可怕的感情啊！这是欧墨尼得斯女神中最残忍的一个！她追逐有才德的人一直追到坟前，她在坟前消失了；后世的正义占有了她的位置。

理查逊啊！你没有享受到你应得的全部声望，但到我们的子孙与你相隔的距离和我们与荷马相隔的年代一样久远时，你将获得怎样的景仰啊！那时候谁敢删去你的作品的一字一句？你在我国比在你的祖国有更多的崇拜者；我为此感到高兴。时间啊，你赶快消逝，把理查逊应得的荣誉带来吧！我让所有听我说话的人作证；我没有等到有先例就向你表示钦敬；我现在在你的塑像前鞠躬；我崇拜你；我在心中搜寻足以表达我对你的钦敬的词语，却怎么也找不到。你们浏览这些我随着感情的起伏信笔写来的，既不连贯，也没有一定的构思和层次的文字，如果你们从上苍得到一颗更敏感的心灵，就把这些文字抹掉吧。理查逊的天才使我的才力不能发展。他的人物的幻影在我的想象里不停地逡巡；要是我想写作，我便听到克莱芒丁的呻吟声，克拉丽莎在我眼前出现，格兰狄生在我面前行走；洛弗拉斯使我心神不宁，笔杆从我的指缝间落下来。而你们，比较温柔的幽灵，爱

米丽、沙洛特、帕美拉、亲爱的荷芙姑娘，在我和你们谈话的时候，工作和功成名遂的岁月正在流逝；我正向着生命旅程的终点前进，却没有试图做出什么值得未来时代思念我的事情。

陈占元 译

泰 伦 斯 赞^{*}

泰伦斯是元老院议员泰伦狄乌斯·卢卡努斯的奴隶^①。泰伦斯，这位罗马最伟大的天才之一，赖里乌斯^②和西皮翁^③的朋友，这位才华横溢、文笔细腻而雅洁，不仅前无古人，当世亦无与伦比的作家，竟然是奴隶！是的，泰伦斯是奴隶。如果他的社会地位和他的文学造诣很不相称，而使我们感到惊讶的话，那是因为在我们的脑子里，“奴隶”这个字眼总是和卑贱的概念联在一起；因为我们常常忘记了喜剧诗人凯西里乌斯、寓言诗人费德尔、斯多葛派哲学家埃皮克泰特也都是奴隶；还因为我们不知道希腊和罗马的奴隶到底是怎样一类人。所有披坚执锐，保卫祖国，但不幸被俘的勇敢公民都成为奴隶，被剃掉头发，捆住双手，解往罗

* 据阿塞扎注，本文于一七六二年首次发表在《外乡人报》，但加尼埃版声称一七六二年的《外乡人报》上未见此文，而一七六九年《文学杂谈》第四卷中刊印的才是本文最初的版本。本篇根据维尔尼埃尔编注的《狄德罗美学著作》(Garnier, 1959年版)译出。

- ① 泰伦斯出生于迦太基，幼时为海盗掳去被带到罗马，沦为奴隶。主人卢卡努斯给他自由并给他受教育。他二十六岁时写了第一部喜剧《安德鲁斯美女》，演出获得极大成功，但遭时人的忌妒，怀疑不是他的作品。后来，他又陆续写了《阉奴》等五部喜剧，其中除《婆母》一剧外，均获好评。他擅长写道德题材，文笔优美，风格典雅，描写人物性格有独到之处。
- ② 赖里乌斯(Laelius)，公元前二世纪罗马贵族，勇敢善战，曾出征西班牙及迦太基。后任执政官。
- ③ 西皮翁(Scipion，公元前235—183)，罗马贵族，公元前二〇二年曾击败迦太基名将汉尼拔。

马，在公共场所拍卖。每个人胸前都挂着牌子，上面写着有什么专长。在一次这样的野蛮拍卖中，最后剩下了一个奴隶。拍卖人看见他没挂牌子，便问他：“喂，你会什么？”奴隶回答道：“会指挥人。”于是，拍卖人喊道：“谁要主人？”也许，这个拍卖人现在还在喊哩。

上面这段故事足以说明，为什么在俘虏群中会出现埃皮克泰特，或者象他那样的人物，为什么在雅努斯神庙^①周围，或玛息阿雕像^②附近会听见这样的叫喊：“先生们，这是个哲学家。谁要哲学家？能知过去未来的哲学家。一、二，成交了。”在塞尚^③当政时期，哲学家的买主还不如一个厨子的买主多，但谁也不把这样的事放在心上。因为那时候，人民受压迫，道德沦丧，男人无行，妇女不贞，执政大臣野心勃勃，司法官员贪赃受贿，读书人虚荣嫉妒，阿谀奉承，生活放荡不羁，胸中并无实学。哲学家自然不是人们四处访求，出高价购买的人物。

还有另外一种奴隶，就是在权贵之家世代为奴的人。如果在这些人当中，发现有天资聪慧的少年，人们就会加以培养，为他们聘请名师，不惜花费大量时间和金钱去教育他们，使之成为音乐家，诗人，医生，文学家和哲学家。很少有人会把这些奴隶与豪门大户的家奴，如车前喝道的家丁，传递书信的仆役，轿夫，司阍，以及擦桌扫地，管理衣服，涂抹香油的奴仆混为一谈，也很少有人会把我们那些平庸乏味的娼妇与佩里克莱斯^④为之倾

① 雅努斯(Janus)，又译伊阿诺斯，古罗马传说中的国王，著名的双面人，能知过去未来。其庙在罗马。

② 玛息阿(Marsias)，希腊神话中的森林之神，善吹笛。其雕像在罗马。

③ 塞尚(Séjan)，公元前一世纪罗马大臣，性情残暴而贪婪，以媚上得宠，权倾一朝。后阴谋篡政，事败被杀。

④ 佩里克莱斯(Périclès，公元前499—429)，雅典大将，演说家。

倒，德摩斯台尼^①为之辍读，伊壁鸠鲁为之大开书院之门，使奥维德^②乐不可支，贺拉斯诗兴勃发，狄布里^③为之伤感颓丧的绝代佳人相提并论。这些天生尤物不仅秀外慧中，有诗歌、舞蹈和音乐的才能，而且具有能使高雅君子匍匐在石榴裙下的一切魅力。除了都会给客人宽衣解带以外（即使在这方面，雅典的名姬也比我们的娼家高明得多），在非耐特和泰绮思之间，玛尔东和菲里耐之间^④，又有何相同之处呢？

这些接受过科学和文艺教育的奴隶是他们主人的光荣和快乐。赠送一个这样的奴隶等于赠送一件漂亮的礼品，失去一个这样的奴隶会使人感到无比的遗憾。梅塞纳^⑤把一个奴隶让给维吉尔^⑥觉得是作了重大的牺牲。西塞罗^⑦在写信把父亲去世的消息告诉一位朋友的同时，也为一个奴隶的死亡流下了眼泪，因为这个奴隶不仅是他的同窗好友，而且也是他工作的伙伴。不过，我们应该承认，贵族出身的骄傲和元老院议员的地位总是在主人和奴隶之间留下一条深深的鸿沟。这里，我只想谈一下泰伦斯把他写的那部诗剧《安德鲁斯美女》呈给市政官^⑧阿齐里乌斯审阅的情形。谦逊的诗人，衣著简朴，胳膊下挟着手稿，来到了门口。当时，剧场监督官正在吃饭。通报以后，诗人被带了进

① 德摩斯台尼(Dèmosthène, 公元前384—322), 雅典著名政治家和演说家。

② 奥维德(Ovide, 公元前384—322), 拉丁诗人。

③ 狄布里(Tibulle), 公元前一世纪拉丁诗人, 以擅写缠绵悱恻的挽歌著称。

④ 非耐特、玛尔东是十八世纪法国名妓, 泰绮思和菲里耐是公元前四世纪希腊名妓。

⑤ 梅塞纳(Mécène), 公元前一世纪罗马皇帝奥古斯特的宠臣, 酷爱文学, 维吉尔、贺拉斯均为其挚友。

⑥ 维吉尔(Virgile, 公元前70—19), 拉丁诗人, 史诗《埃涅阿斯》的作者。

⑦ 西塞罗(Cicéron, 公元前106—43), 罗马执政官, 著名诗人及演说家。

⑧ 这里指古罗马监督游乐的市政官, 即下文提到的剧场监督官。

来。有人递给他一个小凳，他在市政官床前坐下。别人向他示意，叫他念稿子，于是他就琅琅地念了起来。但阿齐里乌斯刚听了几行便对泰伦斯说：“请坐到这里来，我们先吃饭，然后再看下面那部分。”如果说，这位剧场监督官非常骄傲自大——这是完全可能的，至少他是个有鉴赏力的人，这却是难能可贵的。

泰伦斯的喜剧都得到观众的热烈欢迎，只有《婆母》不十分成功。这个剧属于另一种类型，诗人剔除了剧中的丑角，想给喜剧加进一种非常庄严肃穆的气氛。他不明白，一个剧如果按照这样去结构的话，故事性不强是不成的。必须用复杂的情节和生动的对话去代替剧中次要人物的插科打诨。那些说这种剧容易写的人，直到今天还没有明白这个道理。

泰伦斯的喜剧都取材于希腊，故事发生的地点总是西罗斯^①，安德鲁斯^②，要不就是雅典。我们不知道泰伦斯从米南德那里得到什么启发，但如果我们认为他从赖里乌斯和西皮翁那里所得到的教益超过一个作家从一个上流人那里得到的教益（如指出哪个句子不够优美，哪种词藻不够高尚，哪行诗句太短，哪个故事内容太长等等），那是出于这样一种心理，即家境贫寒而有嫉妒心的人，企图把某一个人的财富说成是好几个人共有的财产，以免使自己显得渺小和贫穷。在我们思想里，身材象我们这样矮小的人，即使数目很多，我们并不会感到不安，但是如果出现巨人，哪怕只有一个，我们感情上就受不了。

尽管大家都说赖里乌斯是个伟大人物，但我宁愿把他看成是一个嫉妒泰伦斯的成就、妄自尊大的人，而不愿意相信他是《安德鲁斯美女》或者《阉奴》这两部诗剧中某一幕的作者。据说，

①② 希腊岛名。

一天晚上，赖里乌斯的妻子久等丈夫不来，心里很奇怪，想知道丈夫为什么深夜还留在书房里。她从床上起来，踮着脚去看，发现赖里乌斯正在写一幕喜剧；还说赖里乌斯向妻子解释他之所以工作到深夜，是因为那天晚上，他的诗兴比以往任何时候都浓，他刚才写的诗句——请蒙泰涅不要见怪——是他一生中写得最好的。上面这段故事完全是可笑的无稽之谈。有的人总想贬低别人的成就，把别人的成就说成不是一个人的功劳，而是许多人努力的结果。我们出于天性，容易轻信，否则，最近发现的几个例子完全可以使我们清醒过来，不相信这些荒唐的话。

《随笔集》的作者^① 尽管说：“如果完美的说话艺术能给人带来伟大人物的名声，西皮翁和赖里乌斯肯定不会把他们在喜剧上所获得的荣誉和拉丁文写得优雅流畅的美名，拱手奉送给一个非洲农奴的。”^② 我可以用同样的腔调回答他：“对任何有地位的人来说，利用文艺使自己永垂不朽的才能，只是一种令人讨厌的长处。阿波罗^③ 的花冠恬不知耻地与玛尔斯^④ 的花冠交织在同一个人的头上，在和平时期懂得娱悦并教育在战争期间我们曾经冒死保卫过、援救过的人，的确是件美事；如果我认为共和国最优秀的人物对文学的荣誉采取愚蠢的，无所谓的态度，那可就是对他们失敬了；事实上，他们从来没有采取过无所谓的态度；如果这话我说得不对，我会很不乐意人家纠正我这个看法。”

泰伦斯或者维吉尔的雕像完全可以傲然矗立在恺撒和西皮翁的雕像之间。也许恺撒的《评论集》的价值并不亚于他的赫赫

① 即蒙泰涅。

② 指泰伦斯。

③ 希腊神话中的太阳神和文艺之神。

④ 希腊神话中的战神。

战功，因为他的战功里有他将士的辛劳，而他的《评论集》却是他一个人的创造。如果说，没有一个文人以打过一次胜仗为荣，难道又有哪一个大将因写过一首优美的诗而沾沾自喜呢？历史上有过许多将军和征服者，但能够歌颂他们的丰功伟绩的才子却屈指可数。为祖国甘冒矢石固然光荣，但懂得讴歌为国捐躯的壮士，也同样光荣，并且难能可贵。

因此，让泰伦斯享受他喜剧的全部荣誉，让他那些杰出的朋友享受他们的英雄业绩所赢得的美名吧！世界上有哪个文学家不把泰伦斯的作品反复诵读，铭记于心呢？有谁不被他真诚的性格，优美的文笔所感动呢？世界上凡是他作品所及的地方，如果有轻浮的浪子和愤怒的父亲，轻浮的浪子将在诗人的作品里看到自己所干的蠢事，愤怒的父亲也将看到自己想说的责备的话。当古人把他们喜剧诗人的性格和优点作比较的时候，泰伦斯总被评为道德第一。In ethesin Terentius...Et hos (mores) nulli alii servare convenit (melius) quam Terentio...①贺拉斯用他惯用的巧妙手法，通过对诗人的赞颂，讽刺了一个青年浪子，他大声高喊：

Numquid Pomponius istis

Audirer leviora, pater si revivisceret?②

如果让庞波尼乌斯的父亲复活，让他看见自己儿子的堕落

① 拉丁文：伦理方面有泰伦斯……世界上没有其他任何人比泰伦斯更善于描写道德。

② 拉丁文：

如果父亲死而复生

庞波尼乌斯听到的训斥难道不是同样严厉？

——贺拉斯：《讽刺诗集》第1卷第4首第52—53行。

行为，你马上就会听见他说出克勒梅司^①的话。分寸掌握得非常好，一个字不多，一个字不少。难道人们会认为，这样严格地模仿自然不象随便运用自然一样需要天才吗？后者也许会更感动人，但在真实性上肯定不如前者。

泰伦斯缺乏激情，我同意。他很少把他的人物放在离奇而激烈的环境里，从心灵最秘密的角落里寻找笑料，使人在不知不觉中发笑，这种说法我也同意。因为他让我们看到的是人的真实面貌，而不是脸上滑稽的化装，所以不会使人哈哈大笑。我们听不到他笔下的父亲故意痛苦地高喊：“他怎么会干出这种勾当呢？”^②他也不会把另一位父亲带进他那精疲力竭，正在床上呼呼大睡的儿子房间；他不会让两眼始终紧闭，双手似乎仍然拉着两匹骏马缰绳，幻想自己还在扬鞭催马的孩子用长篇独白来打断这位父亲的悲啼^③。这是莫里哀和阿里斯多芬所独有的激情，正因为具有这种激情，他们才安排出这样的情景。泰伦斯没有被这个魔鬼附身，他的诗情比较平和，比较温顺。他所缺乏的那种激情很可能是宝贵的天赋，是自然之神铭刻在诗人，雕刻家，画家和音乐家前额上的真正的特征，但这种特征在任何时代、任何国家、任何年龄和职业都是一样的。在恋爱中的吃人肉的野人也会对毒蛇说：“蛇啊，你停一停，好让我妹妹按照你的形体和皮上的花纹，织一条美丽的腰带，送给我的女友；这样一来，千秋万代，人类喜爱你美丽的形体将超过其它任何蛇类。”这个吃人肉的野蛮人不仅有激情，而且有鉴赏力，因为激情受制于鉴赏力这样的现象是罕见的。当然，激情也不排斥鉴赏力。激情

① 泰伦斯喜剧《安德鲁斯美女》中的人物，是严父的典型。

② 见莫里哀喜剧《司卡班的诡计》第2幕第3场。

③ 见阿里斯多芬的喜剧《云》。

有自己的道路，它不屑走别人已经熟知的小径。鉴赏力则谨小慎微，不断用眼睛环视四周，不敢鲁莽，它要取悦所有人。鉴赏力是人类千万年辛劳的结晶。西塞罗形容一位古罗马人的英雄行为时^①曾经说过：Laus est temporum, non hominis^②。人们完全可以用这句话来形容鉴赏力。但是，感觉敏锐，想象力丰富，具有高度周密的组织能力和精细正确的判断，对性格、思想和言谈又能做出严格估价的人，几乎绝无仅有。这样的人吸取了千百年鉴赏力的精华，并处处以之为准则。我认为，泰伦斯就是这样的人。他好比古希腊遗留下来的某些宝贵的雕像，如维纳斯美神像和安提弩斯像^③。这些雕像没有爱情，没有性格，甚至连一点动作也没有，但它们非常纯洁，典雅，真实，使人百看不厌。它们的美是内在的，含蓄的，需要长期观察才能充分体会。凭着印象和感觉是体会不到的，必须反复欣赏，因此，直到今天，人们还在反复欣赏这些雕像。激情的作品则相反，它们的美要么一下子全部被人发现，要么永远不会被人发现。能在作品里把激情和高雅这两种伟大的优点结合起来的人确实很了不起！但是这样的人在哪里？让他们把自己的作品放到角斗士雕像^④和拉奥孔组像^⑤跟前来吧。Artis imitatoriae opera stupenda！^⑥

年轻的诗人们，你们要轮流阅读莫里哀和泰伦斯的作品。向前者学习素描，向后者学习刻画。特别要注意别把化装舞会中

① 指公元前三世纪罗马执政官雷古鲁斯。

② 拉丁文：那是时代的功劳，而不是个人的功劳。

③ 安提弩斯(Antinous)，古希腊美男子，亚德里安大帝的嬖臣，其雕像存梵蒂冈博物馆。

④ 古希腊雕像，现存巴黎卢浮宫。

⑤ 古希腊组像，是古希腊雕塑艺术的典型，现存梵蒂冈博物馆。

⑥ 拉丁文：真是模仿艺术的佳作！

丑陋的面具和社会众生的真实形象混在一起。崇尚礼仪和喜欢真实的观众最恨性情极端，虚伪而荒唐的角色。但是，在纯朴，自然而真实的人物之中，不知怎的往往会出现这些无所遵循的、滑稽可笑的家伙。如果在正派人的舞台上出现这种角色，观众马上就会产生突然被带到圣罗兰^①近郊小戏台的感觉。如果你们要描写恋人，那就挖掘一下你们自己的内心世界，或者去读一读《非洲奴隶》这本书，听一听《阉奴》中菲德莉亚的独白吧。这样，你们就永远也不会喜欢所有那些把我们大部分戏剧弄得不伦不类的干瘪而无聊的情话了……“这样说来，她一定很美了！……——当然，她美极了！只要看过她一眼，其他人就不必看了……她把我轰走，现在却又喊我；我回去不回去呢？……不，不回去，即使她来跪下求我。”^②这就是恋人的心理，恋人的语言。据说泰伦斯写了一百三十部喜剧，可是都失传了。只有从未读过一部现存的泰伦斯作品的人才相信这种说法。

翻译泰伦斯的作品是一项艰巨的任务，因为这位诗人的作品文笔细腻，集中了拉丁文的全部精华。西塞罗，基蒂里恩^③都这样说。在通常听到的各种各样的评价中，最流行的看法是把文章的风格和内容分开。人们普遍都这样认为，不能说不。我同意这样的说法，即没有内容就谈不上风格，但我不明白的是，损害了风格，怎么能不损害内容。如果一个迂腐的人抓住西塞罗或德摩斯台尼的某一个论证，将之简化为只具有大前提，小前提和结论的三段论法。他能否说，他删去的只是文字，对文章的实质毫无影响呢？有鉴赏力的人会这样回答他：“噢，原来非常

① 法国城镇名。

② 见泰伦斯喜剧《阉奴》第1幕第1场。

③ 基蒂里恩(Quintilien)，公元一世纪罗马雄辩术教师，著有《演说大全》。

吸引我的那种和谐哪里去了？演说家对我说话，呼喊我，追问我，使我发窘的大胆的修辞手段都到哪里去了？那些纷至沓来，使我困惑不已的形象怎么一下子都消失了？原来的词句有的婉转细腻，有的强劲有力，曾经使我浮想联翩，脑子里出现五光十色的幻象，内心几乎不断产生各种各样的感觉，象一阵迅猛的台风刮得我心潮起伏，这些词藻我再也听不到了。我不再提心吊胆，不再痛苦，不再发抖了；我不再希望，不再生气，也不再战栗了；我不再困惑，不再激动，不再流泪了。可你居然还说，你让我看到的就是内容！不，绝对不是内容。把美女的面部线条分开就不成其为美女。因为全部线条合起来才构成美女的整体，如果分开，就破坏了美女的形象。文章的风格也是一样。因为，严格说来，如果文章的风格好，就不会有多余的字，而每一个并非多余的字都代表一种内容，这一点极其重要。所以，如果我们用另外一个同义词（即使是意思最相近的词）去代替某一个字的话，往往就会歪曲演说家或者诗人的原意。

诗人本来想告诉我，转瞬之间，陆续发生了许多事情，但如果你破坏了他诗句的韵律与和谐，更换了他使用的词句，那么，我脑子里，时间的概念也就因而改变。随着你的叙述，我感到时间越来越长了。维吉尔说过：

Hic gelidi fontes: hic mollia prata, Lycori;

Hic nemus: hic ipso tecum consumerer ævo.^①

戴封登神父把这两行诗译为：“这清澈的流泉，这草地和树

① 拉丁文：

这里泉水清冽，这里芳草如茵，莉柯里斯，

这里绿树成林；我愿与你终老是乡。

——维吉尔：《田园诗》第10篇第42—43行。

林，多美丽的地方！啊，莉柯里斯！我愿和你在这儿度过我的余年！”如果你同意这种译法，那无异杀害了一位诗人。

因此，想忠实地把一位作者的作品从外文翻译成我们的文字只有一个办法。就是：必须在脑子里对这位作者的感受有深刻的体会，而且必须使译文在读者的脑子里唤起同样的感受，否则绝不罢休。这样一来，原文与译文便可以产生同样的效果；但是，能否经常做到这一点呢？可以肯定的是，如果一个人真的认为所有不能从一种语言翻译成另一种语言的东西都不值得翻译，那么，这个人准是一个没有鉴赏力，没有任何感情，甚至没有真正正确见地的人。如果有的人忽视声音的高低、强弱、疾徐这种不是经常能取代的声音连贯性所形成的和谐美，如果有的人忽视经常由某些表达方式，某种象声词（他们的语言中没有与此相对应的词语）在我们脑海中唤起的图象，如果他们轻视诗人或演说家为了激动人的心弦而精心挑选的铿锵有力的词藻，那是因为他们感觉迟钝，想象力贫乏和心肠冷酷的缘故。至于我们，我们仍然认为，荷马，维吉尔，贺拉斯，泰伦斯，西塞罗，德摩斯台尼，拉辛，拉封丹，伏尔泰的作品也许难以翻译成另一种文字，但不失为珍贵的佳作。缺乏艺术鉴赏力的人的浅薄之见绝不会使我们对学习古代或现代的语言感到厌烦，我们将始终把这些作品看作美好感受的源泉，倘若我们懈怠无知，便会永远失之交臂。

英国当代最优秀的喜剧作家科尔曼先生^①前几年曾经翻译过泰伦斯的作品，译文不错。他在翻译这位风格严谨，细腻而优雅的诗人的作品时，完全知道他的同胞们需要什么样的楷模和

^① 科尔曼(Colman, 1732—1794)，英国剧作家。一七六五年以通俗无韵诗的形式出版了《泰伦斯喜剧今译》。

教益。英国的喜剧作家激情有余而高雅不足；所以，在培养观众的艺术鉴赏力的同时，作家的鉴赏力也必须提高。温布鲁，维丘利，龚格莱夫^①和其他一些剧作家都有力地刻划了各种邪恶可笑的人；他们所缺乏的并不是创造性，激情，欢快和感染力，而是使肖像画有别于漫画的那种统一的结构，准确的描绘和真实的颜色。他们尤其缺乏能够观察到并抓住在人物性格和感情的发展过程中出现的各种思想活动的本领，这些思想活动天真、朴实、有特色，使人永远惊叹不已，使模仿显得既真实而又动人。奈伦斯，尤其是莫里哀之所以能够凌驾于古今一切喜剧作家之上，也正是因为他们具有这种本领。

张冠尧 译

^① 温布鲁(Vanbrugh, 1664—1726), 维丘利(Wycherley, 1640—1715), 龚格莱夫(Congreve, 1670—1729), 英国复辟时期戏剧家的三位优秀代表。

演员奇谈*

对话者甲 我们别再谈了。

对话者乙 为什么不谈呢？

甲 因为这是你朋友的著作^①。

乙 那又有什么关系呢？

甲 关系很大。你何必陷于这种进退两难的境地：要么轻视你朋友的才智，要么对我的判断力不以为然；要么降低你对他的评价，要么贬低对我的看法。

乙 不会产生这种情况的。即便产生这种情况，我对你们二位出自敬重根本品德的友情，也不会因此受到损伤。

甲 这倒可能。

乙 这一点我有把握。你知道你这会儿象什么人吗？象我认识的一位作者。此人很爱一个女人，他曾跪下来哀求她不要去观看他的一个剧本的首次演出。

甲 你那位作者既谦虚又谨慎。

* 一七六九年十月，狄德罗的朋友格里姆旅行归来，带给他一些新出版的书籍，请他撰写评论。狄德罗针对其中一本题为《嘉理克或英国演员》的小册子写了一篇批评稿，刊登在一七七〇年的《文学通讯》上。后在此稿基础上不断修改、补充，历时近十年之久，直至狄德罗去世以后，此稿全文才于一八三〇年由索特莱第一次出版。本文根据杜布依（Dupouy）编注的《狄德罗文选》（Larousse版）译出的。

① 指《嘉理克或英国演员》。

乙 他生怕人家对他情意脉脉是由于器重他的文学才能。

甲 也许是吧。

乙 因此，万一当众丢脸，就会影响他在情妇眼中的身价。

甲 他怕人家一旦不如过去那样器重他，就会不如过去那样爱他。你不觉得这很可笑吗？

乙 人们都那么认为。后来他的情妇还是租了包厢，而他获得了极其巨大的成功！不用说他受到多么热烈的拥抱、庆贺和爱抚。

甲 其实，如果观众对他的剧本喝倒彩，他的情人会对他更加热情。

乙 我不怀疑这一点。

甲 不过我还是坚持我的意见。

乙 你尽管坚持，我也同意；不过你要想到我不是一个女人，你必须说明你的理由才行。

甲 非说不可？

乙 非说不可。

甲 与其让我言而不尽，不如让我闭口不言。

乙 我相信这一点。

甲 那么我将不留情面。

乙 这正是我的朋友对你的要求。

甲 好吧，恕我直言，他这部著作作用一种过事雕琢、晦涩难懂、玄虚、浮夸的文体写成，说的又都是老生常谈。伟大的演员读完这本书之后不会使自己的技艺更加高超，拙劣的演员也不会有所改进。人的品格、仪表、声音、判断能力、灵敏的感觉，都是自然的禀赋。需要研究伟大的典范、了解人心、练达人情世故、勤奋工作、积累经验、熟悉戏剧这个行当，通过

这些才能使自然的禀赋趋于完善。模仿性的演员能够做到使他的全部表演都过得去；人们无从称赞，也无从指责。

乙 要不然他就一无是处。

甲 随你怎么说吧。依靠自然禀赋的演员偶尔演得十分精彩，一般情况下往往演得一塌糊涂。不管演什么体裁的戏，你要提防的是一贯平庸的演员。一个初出茅庐的演员不管受到多么严厉的对待，人们不难预料他日后的成功。倒彩只能压垮无能之辈。只有自然而没有艺术，怎么能造就伟大的演员呢？因为在舞台上情节的发展并非恰如在自然中那样，而戏剧作品都是按照某种原则体系写成的。两个不同的演员怎么能以同样的方式扮演同一个角色呢？因为在行文最明白、最确切、最有力的作家的笔下，文字也不过是，而且只能是表达一种思想、一种感情、一个念头的近似的符号，而这些符号的意义需要动作、姿态、语调、脸部表情、眼神和特定的环境来补足。当你听到这两句台词的时候，

……你的手在做什么？

我在摸你的衣服，那料子很柔软。^①

你明白了什么呢？什么也不明白。请你仔细领会我下面要说的话，并且设想这种屡见不鲜、很容易发生的情况：两个交谈者在作同样的表达时，想到的和说出来的竟完全不同。我要举的例子可谓天造地设；这正是你朋友的著作。你去问一位法国演员对这部著作有什么想法，他一定会说这里面讲的很有道理。你再向一位英国演员提出同样的问题，他会指着上帝起誓说这本书是不刊之论，是舞台上的纯正

① 莫里哀：《伪君子》第3幕第3场。

无疵的福音书。然而英国人写喜剧和悲剧的方法和法国人写这类作品的方法几乎毫无共同之处，因为嘉理克本人曾经感到，他能完美地表演莎士比亚的一场戏，遇到拉辛的戏却不知道怎样念一句台词的第一个重音。原因在于，拉辛悦耳动听的诗句包围这位演员，每句诗都象一条蛇用蜿蜒的身子缠住他的脑袋、手、脚、两腿和双臂，从而使他失去行动自由；显而易见，英国演员和法国演员虽然一致承认你那位作者提出的原则是正确的，其实他们想的满不是一回事，何况在戏剧术语里有一个回旋余地，一种相当大的不精确性，以致两个都有头脑，持截然相反见解的人会在同一个地方都自以为看到了令人信服的真理。你应该恪守你的信条：若想取得一致意见，最好不作任何解释。

乙 你认为在任何著作里，尤其在这一部著作里，有两种不同的意思，这两种意思隐藏在同样的符号后面，一种意思在伦敦，另一种在巴黎？

甲 我并且认为这些符号把这两种意思都表达得十分清楚，连你的朋友自己都弄混了。他把英国演员和法国演员的姓名相提并论，对他们作出相同的告诫，给他们同样的贬斥和同样的赞扬：他这样做的时候想必以为自己关于英国人所说的话同样适用于法国人。

乙 可是，照你这么说法，他造成的真正误解超过任何别的作者。

甲 他使用同样的词句在彪西大街表明的是种意思，在德鲁列巷却是不同的意思，我遗憾我必须指出这一点；话又说回来，我也可能有错。不过在最重要的一点上你那位作者与我的见解完全相反，那就是做一个伟大的演员必须具备的根本品性。我要求伟大的演员有很高的判断力，对我来说

他必须是一个冷静的、安定的旁观者，因此我要求他有洞察力，不动感情，掌握模仿一切的艺术，或者换个说法，表演各种性格和各种角色莫不应付裕如。

乙 不动感情！

甲 是的。我还没有理清我的思路，请允许我想到哪儿说到哪儿，跟着你朋友的著作走，而他的著作本身就是结构混乱的。

假如演员易动感情，他怎么可能真心诚意地连续两次以同样的热情扮演同一个角色并且取得同样的成功呢？如果他在第一场演出中异常热情冲动，到第二场演出他将筋疲力尽，变得和大理石一样冰凉。反过来，如果他用心模仿自然，做自然的善于思考的学生，当他首次登台扮演奥古斯特、西拿、奥罗斯曼、阿伽门农、穆罕默德^①的时候，他将严格地抄袭他自己或者他的研究心得，坚持不懈地观察我们的感受，于是他的表演不但不会减弱，而且由于作出新的思考，只会得到加强；他将情绪激昂，或者缓和下来，而你只会对他越来越满意。假如他在演戏的时候就是他自己，他怎么才能不再成为他自己呢？假如他想不再成为他自己，他怎样才能把握住最适当的转机呢？

有一个事实证实了我的意见：凭感情去表演的演员总是好坏无常。你不能指望从他们的表演里看到什么一致性；他们的表演忽强忽弱，忽冷忽热，忽而平庸，忽而卓越，今天演得好的地方明天再演就会失败，昨天失败的地方今天再演却又很成功。但是另一种演员却不如此，他表演时凭思索，凭对人性的钻研，凭经常模仿一种理想的范本，凭

^① 伏尔泰的悲剧《穆罕默德》的主人公。

想象和记忆。他总是始终如一，每次表演用同一个方式，都同样完美。一切都事先在他头脑里衡量过，配合过，学习过，安排过。他念起台词来既不单调，又不至于不协调。表演的热潮有发展，有飞跃，有停顿，有开始，有中途，有顶点。在多次表演里，他的腔调，他的位置和他的动作每每总是一样的；如果这次和上次有什么不同，总是这次比上次更好。他不是每天换一个样子，而是一面经常准备好用同样的精确度、同样的强度和同样的真实性，把同样的事物反映出来的镜子。诗人亦复如此，他不断地到自然的无尽宝藏中去吸取养分，否则他很快就会看到自己才思枯竭。

有什么表演能比克莱蓉的更好呢？你且跟着她，研究她，你就会相信，到了第六场演出，她就已把她表演中的一切细节以及角色所说的每句话都记得烂熟了。毫无疑问，她自己事先已塑造出一个范本，一开始表演，她就设法遵循这个范本。毫无疑问，她在塑造这个范本的时候要求它尽可能的崇高、伟大、完美。但是这个范本是她从戏剧脚本中取来的，或是她凭想象把它作为一个伟大的形象创造出来的，并不代表她本人。假如这个范本只达到她本人的高度，她的动作就会柔弱而小器了！由于刻苦钻研，她终于尽可能地接近了自己的理想。这时万事俱备，她就坚决地守定那个理想不放，只需要一套练习和记忆的工夫就行。假如她在研究角色的时候你也在场，你会不止一次对她说：“你已经恰到好处了！……”而她每一次都会回答说：“你搞错了！……”盖斯诺^①有桩类似的轶事。有一次他的朋友揪

① 应作杜盖斯诺(Duquesnoy,1594—1643)，布鲁塞尔的雕塑家。这桩轶事亦见《一七六七年的沙龙》。

住他的胳膊喊道：“停下来！凡事不能过分：你再往前走就会把一切都搞糟了……”盖斯诺此时喘息未定，他是这样回答那位赞叹不已的行家的：“你看见了我已经做到的，但是你没看见我脑子里的和我正在追求的东西。”

我不怀疑克莱蓉在作头几次努力的时候经历过与盖斯诺相同的痛苦。但是斗争结束之后，当她一旦上升到她塑造的形象的高度，她就控制得住自己，不动感情地复演自己。象我们有时在梦中所遇见的一样，她的头高耸入云端，她的双手准备伸出去探索南北极。她象是套在一个巨大的服装模特儿里，成了它的灵魂；她的反复练习使这个模特儿依附到自己身上。她随意躺在一张长椅上，双手叉在胸前，双目紧闭，凝然不动，在回想她的梦境的同时，她在听着自己，看着自己，判断自己，判断她在观众中间产生的印象。在这个时刻，她是双重人格：她是娇小的克莱蓉，也是伟大的亚格里庇娜^①。

乙 照你这么说，演员在舞台上或者在揣摩角色的时候，就象黑夜里在墓地装鬼的顽童。他们用竿子把一床白色大被单高高举过头顶，在这个灵柩台底下他们发出凄厉的声音来吓唬过路人。

甲 你说得对。杜梅妮演戏与克莱蓉不一样。她上场的时候不知道自己要说什么话；一半时间内她不知道自己说了些什么，但有时也会演得十分卓越。为什么演员与诗人、画家、演说家、音乐家有所不同呢？特征不是在我们一时冲动，极

① 拉辛的悲剧《布里塔尼居斯》中的人物。亚格里庇娜改嫁罗马皇帝克鲁德之后，使后者收养她与前夫所生的儿子尼禄为养子。尼禄毒死克鲁德与前妻所生的儿子布里塔尼居斯后，篡夺了王位。

度兴奋的时候向我们显露的，而是当我们安静、冷静下来之后，在我们完全意料不到的时刻呈现出来的。我们不知道这些特征是从什么地方来的；它们的出现有赖灵感。在这个时刻，天才艺术家置身于自然和他们自己的构思之间，他们把专注的目光交替投向一方和另一方；他们的作品于是在灵感启示下美不胜收，充满妙手偶得的奇句隽语，这些神来之笔使他们自己都大吃一惊，而且比他们加进去的俏皮话更有把握产生效果和取得成功。需要用冷静的头脑来节制热情的冲动。

能够支配我们的，不是性情暴烈、怒不可遏的人；只有控制得住自己的人才会有本领支配我们。伟大的戏剧作家特别用心观察他们周围的物质世界和精神世界里发生的一切。

乙 这两个世界本来是统一的。

甲 他们记下所有给他们强烈印象的事物，并且汇编成册。他们作品中那么多的奇人异事正是来自这些不知不觉在他们头脑中编成的册子。生性热烈、暴躁、易动感情的人置身于舞台上；他们做戏给人家看，自己却享受不到。才子正好拿他们做临摹的对象。大诗人、大演员，也许无论哪一种伟大的模仿自然者，都有丰富的想象力、高超的判断力、精细的处理事物的机智、很准确的鉴赏力。他们是世上最不易动感情的人。他们在同等程度上适合做许许多多事情；他们专心致志观察、认识和模仿外界，所以他们自己内心深处不会受到强烈的触动。我经常看到他们把画夹摊在膝盖上，手里拿着铅笔。

我们在动感情；而他们呢，他们在观察、研究、描绘。要

我直说吗？为什么不说不呢？易动感情不是伟大天才的长处。他爱的是准确，但是他在发挥准确这个长处的时候领会不到它带来的甘美。他不是凭情感，而是用头脑去完成一切。一遇到意料之外的情况，易动感情的人就会失去理智。这种人不能做明君、贤臣、良将、辩才无碍的律师、妙手回春的医生。你可以让这些爱哭鼻子的人坐满剧场，可是千万不要让他们中间任何一个人登上舞台。你且看妇女。说到易动感情，她们肯定远远超过我们。在激情迸发的时刻，我们的表现和她们的表现简直有天壤之别！不过，如果说当行动的时候我们不如她们，那么同样，当模仿的时候她们则不如我们。一个人易动感情，必定是生性软弱。壮士的一滴泪水比一个女人的嚎啕大哭更能打动人。在人生这部大剧里，——我要经常参考人生这个大剧场——所有热心肠的人都在舞台上，所有的才子都在台下。第一种人是疯子；第二种人用心模仿第一种人的疯狂行径，他们是智者。智者的眼睛抓住各色各样人物的可笑之处，加以描绘。他让你嘲笑这些使你身受其害的讨厌家伙，也嘲笑你自己。他观察你，并且依据这个讨厌鬼和你吃到的苦头，描出喜剧性的摹本。

这些真理即使被证明了，伟大的演员也不会承认的；因为这是他们的秘密所在。平庸的或者登台不久的演员必定否认这番道理。对于某几位演员，我们还可以说他们自以为动了感情，就象我们说迷信者自以为相信一样。迷信者若没有信仰，我说的这种演员若不易动感情，他们就一筹莫展了。

什么？有人会问：这位母亲发自肺腑的如此哀怨、痛苦

的叫声，猛烈地震撼着我的心灵，难道她此时此际并没有动真情，并非处于绝望的境地？绝对没有。证据是这些叫声都是经过衡量的；它们是一种朗诵体系的组成部分；只消比一个四分音高上或者低下二十分之一，它们就变得不可信；它们都受一个统一法则的支配；如同演奏和声，它们都是准备好了，到适当时机才出现的。经过长时期的揣摩以后它们才得以满足所有条件；它们为解答一道题目出了一分力；为了做到恰如其分地发出这些声音，演员事先练习了一百遍；就是这样，他有时也掌握不好火候。这是因为，在念出：

查伊尔，你哭了！

或者

你会做到的，我的女儿，^①

之前，演员已经反复倾听过他自己的声音。这是因为，正当他使你心情激动的时候，其实他在听他自己说话；他的全部才能并不如你想象的那样在于易动感情，而在于毫厘不爽地表现感情的外在标志，使你信以为真。他发出的惨叫是记录在他耳朵里的。他的绝望姿态是凭记忆做出来的，曾经在镜子前面演习过。他知道到什么时机就应该掏出手绢，流出眼泪；不早不晚，你定能在他念到这个词，这个音节的瞬间等到他的眼泪。他嗓音发抖，欲言又止，压低或者拖长腔调，四肢颤动，双膝摇晃，有时昏晕过去，有时暴跳如雷；所有这些表演纯属模仿，都是事先记录下来的功课，虽然故作却悲怆动人，尽管虚假却达到崇高的境界。演员揣摩了

① 伏尔泰：《查伊尔》第4幕第2场。

这套功夫之后很长时间内都保持记忆，当他需要表演的时候便清楚地回想起来。诗人、观众和演员都庆幸演员表演完这套功夫之后仍保留他的全部精神自由，只不过与做过其他练习一样，他的体力大为消耗，卸装以后，他的嗓子发不出声音，他感到极度疲劳，他要去更衣或者就寝；但是他方寸不乱，没有痛苦和忧伤，情绪上没有垮下来。倒是你们把这种种印象带回家里去了。演员不过是疲乏，而你们却感到忧郁。这是因为他在卖力做戏的时候毫不动情，而你们没有掏力气却颇受感动。假如事情不是这样安排的，演员这一行岂非成了最倒霉的行当？但是演员不是剧中人，他扮演剧中人，而且演得如此出色，使你们误认为真。只有你们产生这种幻觉；演员自己很明白，他本人并不是他所演的角色。

能否设想这样的情况：若干在不同程度上易动感情的演员齐心协力以求取得尽可能大的效果，他们为自己定下一个基调，或者削弱，或者加强自己的表演，或者表达一些细微的差别，目的是形成一个统一的整体。这种设想叫我发笑。我坚持自己的看法，我声明：“极易动感情的是平庸的演员；不怎么动感情的是为数众多的坏演员；唯有绝对不动感情，才能造就伟大的演员。”演员的眼泪从他的头脑中往下流；易动感情的人的眼泪从他的心头往上涌。对于易动感情的人来说，他肺腑中的感受不加节制地搅乱了他的头脑；对于演员来说，他的头脑偶尔把暂时的不安带给他的肺腑。演员的哭泣好比一个不信上帝的神甫在宣讲耶稣受难；又好比好色之徒为引诱一个女人，虽不爱她却对她下跪；还能比做一个乞丐在街上或者在教堂门口辱骂你，因

为他无望打动你的怜悯心；或者比做一个娼妓，她晕倒在你的怀抱里，其实毫无真情实感。

你有没有想过，因为目睹悲惨的事件而流出的眼泪和由伤心的叙述引出的眼泪有所不同？你听人讲述一个动人的故事：你的头脑渐渐产生困惑，五脏六腑慢慢受到感动，于是眼泪夺眶而出。相反，当你亲眼目睹一桩惨事，对象、感觉和效果三者之间没有什么间隙；你在顷刻之间五内俱焚，失声惨叫，只觉得脑袋里嗡的一下，眼泪就忍不住了。这种情况下泪水是突如其来的，在别的场合则是诱导出来的。自然形成的、真实的剧情突变之所以比一场滔滔不绝的台词要优越，正是体现在这个地方。它一下子就产生了整场戏酝酿的效果。不过引起这种幻觉殊非易事；一个细节安排错了，表演坏了，就会前功尽弃。语调比动作容易模仿，但是动作给人的印象要强烈得多。应该用行动，而不是用叙述来结束一出戏，否则这出戏就显得有点冰冰凉。我以为这是一条毫无例外的法则的基本要点。

那么，你有什么要反驳的？我听着。假定你在一个社交场合讲一个故事。你内心深处受到感动，你的嗓子开始哽咽，你流出眼泪。你说你动了感情，动了非常强烈的感情。这我承认。但是你是否事先作好了准备？没有。你是否用诗句来叙述？不是。然而你却带动了听众，你令人惊讶，你感动他们，你产生巨大的效果。倘若你把自己亲切的语气，朴实的表达方法，日常的姿态，自然的举止照搬到舞台上，你会看到你变得贫弱可怜。你的眼泪流得再多也是徒劳，你变得可笑，而人家则会笑话你。你不是在演悲剧，而是拿悲剧当滑稽戏来演。你以为高乃依、拉辛、伏尔

泰，甚至莎士比亚的戏可以用你日常交谈的嗓门和在炉火边上讲故事的口气来朗诵吗？同样地，你也不能在炉火边上用戏剧的夸张语调和发声方法讲你的故事。

乙 也许是拉辛和高乃依虽然伟大，却还没有创造出有价值的东西。

甲 简直是亵渎神明！谁敢出此狂言？谁又敢表示赞同？高乃依写的即便是日常琐事，也不能用随便的语调去朗读。

不过你想必经历过上百次以下这种情况。你刚讲完故事，客厅里人数不多的听众无不受到感染，情绪激动，这时候又来了一位客人，需要你去满足他的好奇心。但是你办不到了，你已经身心交瘁，你不再多情善感，没有热情，也没有眼泪。为什么演员不会象你这样垮下来呢？这是因为他对一个任意编造的故事的关心，不同于你对你邻居的不幸的关心。你是西拿吗？你做过克勒奥佩屈拉、梅洛普^①、亚格里庇娜吗？这些人与你有什么相干？舞台上的克勒奥佩屈拉、梅洛普、亚格里庇娜和西拿，他们是历史人物吗？不是。他们是诗中想象出来的鬼魂。我说过头了：他们是某一个诗人以他独特的方式创造出来的幽灵。这些半马半鹰的怪物只配在舞台上活动，走步子，叫喊。历史上没有他们的位置，他们若出现在俱乐部或别的社交场合里，准会引起哄堂大笑。人们会窃窃私语：他是不是在发神经病？这个堂吉诃德是从哪里冒出来的？这种故事是在什么地方编出来的？什么古怪地方的人会那样说话？

① 梅洛普，伏尔泰的悲剧《梅洛普》的主人公，古希腊迈锡尼的王后，以伟大的母爱著称。

乙 可是为什么他们在舞台上不叫人反感呢？

甲 因为约定俗成。在舞台上就得是这个样子，这是埃斯库罗斯老人立下的规矩；这套规章至今已有一千三百年了。

乙 那它还要长期维持下去吗？

甲 这我不知道。不过我知道，人们越接近自己的时代和自己的国家，就越不遵循它。

没有人比亨利四世更为类似《伊菲革涅亚》第一场中阿伽门农的处境^①。他很有根据地预感到将要发生恐怖事件，因此心神不定。他对身边的人说：“他们会杀死我，肯定无疑；他们会杀死我……”假定这个善良的人，这个伟大而不幸的君王深更半夜被不祥的预感折磨，披衣下床，去敲他的大臣和朋友苏利的房门。难道你相信有一位诗人荒唐到这种程度，竟使亨利说出：

是的，这是亨利，是你的国王把你唤醒，
来吧，起来辨认冲击你耳朵的声音……

又让苏利回答：

果然是您，陛下！有什么重要的事情
使您赶在曙光之前就早早起身？
微弱的光线勉强照出您的身影和给我指路，
唯有您和我此刻睁开了眼睛！……

乙 可能这才是地道的阿伽门农的语言。

① 攻打特洛亚的希腊联军统帅阿伽门农凯旋归来后，被他的妻子串通情人害死。波旁王朝的开创者，法国国王亨利四世也于一六一〇年遇刺身死，所以作者说他与阿伽门农处境类似。

甲 既不是阿伽门农的，也不是亨利四世的语言，这是荷马、拉辛的语言，是诗的语言。这种夸张的语言只能由我们所不熟悉的人使用，通过诵诗的嘴用诵诗的调子说出来。

你且想一想戏剧里所谓真是什么意思。指的是不是按照事物的本来面目表现它们？绝对不是。要这么理解，真就成了普通常见的。那么舞台上的真到底是什么东西呢？这里指的是剧中人的行动、言词、面容、声音、动作、姿态与诗人想象中的理想范本保持一致，而且演员往往还要夸大这个理想范本。妙就妙在这里。这个范本不仅影响到语调，它甚至改变步伐和仪态。因此同一个演员在台上和在街上判若两人，我们很难认出他来。我第一次在克莱蓉小姐家里见到她时，不由失声喊道：“啊！小姐，我本以为您的身材还要高出一头。”

一个不幸的女人，真正不幸的女人痛哭流涕并不能打动你。还有更糟糕的事情：她面部抽动的怪样会叫你发笑；她的口音叫你听来很不舒服；她的习惯动作使你觉得她的痛苦既卑下又乏味。这是因为，当人们感情冲动到极点的时候，几乎都要不由自主地做出一些怪相。缺乏鉴赏力的艺术家亦步亦趋抄袭这些怪相，大艺术家却避开它们。我们要求人在最痛苦的时刻也保持人的性格和人类的尊严。这个英勇的努力产生什么效果呢？它能使人从痛苦中得到排遣，能减轻痛苦。我们要求这个女人倒下去的时候仪态端庄、柔若无骨；要求这个英雄象古代的角斗士一样，在竞技场中间，在看台上观众的掌声包围下，优雅地、高贵地，做出漂亮别致的亮相然后死去。哪一种人能满足我们的期待呢？是被痛苦压得抬不起头，在感情支配下面容变色的这

位竞技家，还是经过专门训练，善于控制自己，在咽最后一口气的时候仍旧符合体操动作规定的那位竞技家？古代的角色斗士和伟大的演员一样，伟大的演员也和古代的角色斗士一样，不会象人们死在床上那样死去，他们有义务表演另一种死法以取悦我们。而敏感的观众会感到，赤裸裸的真相，不加任何修饰的行动总是平庸的，与其余部分的诗意很不协调。

这倒不是说纯凭自然行事就没有崇高的时刻，不过我以为，如果某个人确有把握发现这些时刻的崇高所在并且把它保存下来，他必定是用想象力或凭天才预感到这些时刻，并且冷静地再现它们。

同时我不否认另有一种经过努力达到的或者说是人为的多情善感。不过你若想了解我的看法，我以为这种人为的多情善感几乎与天生的易动感情同样有害。它必定会把演员逐渐引向矫揉造作或者单调乏味。伟大的演员需要扮演多种角色，而多情善感妨碍他这么做。伟大的演员必须经常摆脱感情因素，可是只有铁石心肠的人才能这样牺牲自我。为了轻而易举地揣摩角色并取得成功，为了能胜任任何角色并使演技臻于完善，最好根本用不着努力遗忘自己，这一步太难做到了，结果是每个演员只能演一种角色，剧团需要雇用许多演员，否则几乎所有的剧本都演得一塌糊涂，除非专门为演员编写剧本。不过我以为，相反倒应该是演员去适应剧本。

乙 倘若有一群人目睹街头发生一桩惨祸，顷刻之间他们未经商议，各以不同方式表达自然感受，他们就会创造一个绝妙的戏剧场面，为雕刻、绘画、音乐和诗提供成千个模特儿。

甲 说得对。只不过，倘若艺术家要把这个场面从街头搬上舞台或者画布，他必将在其中引入一种巧妙的配合。街头自然发生的场面经得起与这种由和谐产生的场面相比较吗？如果你认为前者比后者毫不逊色，那么我要反问你，人们赞不绝口的艺术魔力又体现在什么地方呢？既然粗糙的自然状态和一种偶然的安排能把事情做得更好，而艺术的魔力只会把事情搞糟？难道你否认人能够美化自然？你从未称赞一个女人说她与拉斐尔画的圣母像一样美？看到一处美丽的风景，你没有说过它跟小说里描写的一样？再则，你跟我说的是一件真实的东西；我跟你说的是一次模仿。你说的是自然的一个瞬间，我说的是一件艺术作品，它经过构思，连贯一气，有逐步发展和延续的过程。你不妨把这些演员统统找来，就象演戏一样调度街头发生的这个场面；你让这些角色依次出场，单独表演，或者三三两两结成一组；让他们听凭自己的情绪摆布，享有支配自己行动的绝对自由。你会看到，结果是杂乱无章，不可收拾。为了防止这个缺点，难道你不要求他们在一起排练？那么他们就得放弃自己的自然感受，而这对他们只有好处。

舞台好比是一个秩序井然的社会，每个人都要为了整体和全局的利益牺牲自己的某些权利。谁最能把握这一牺牲的分寸呢？是热情奔放的人？是着了迷的人？当然都不是。在社会上，唯有贤明的人，在剧坛，唯有头脑冷静的演员，才能把握牺牲的分寸；你那个在街头发生的场面与舞台上的场面相比，文野之别犹如野蛮人的乌合之众与彬彬有礼的文明人的集会相比。

现在该讲讲一个出色的演员倘若遇上平庸的伙伴给他

配戏，他会受到什么不良影响。他有过伟大的设想，但是他不得不放弃自己的理想范本以便与同台演戏的那个可怜家伙取齐，于是他不必再作精心的揣摩和正确的判断。在两个人散步或者围炉谈话的时候本能地也会发生这种情况：讲话的一方使对方也降低自己的调门。或者换一个比喻，这和玩惠斯特牌戏一样，假如你不能指望你的同伙紧密配合，你有一部分技巧就没有用武之地。还有更坏的情况：随你什么时候去问克莱蓉，她都会告诉你，盖恩出于恶意，曾随心所欲地使她的表演变得很差或者平庸；而出于报复，她有几次也叫盖恩下不了台。如果两个演员相互支持，又会出现什么情况呢？他们扮演的角色各有范本，相比之下或铢两悉称，或根据诗人规定的场景有主从之分，否则其中一方就会显得太强或者太弱。为了补救这种不协调的局面，强者很少把弱者抬到他自己的高度上，而是经过权衡，把自己降低到弱者的水平上。你知道反复排演的目的何在？就在于在才能高低不同的演员之间建立平衡，以便出现一个统一的整体行动。如有一个演员出于骄傲拒不接受这种平衡，结果总是整体的完美受到损失，观众的乐趣大打折扣。因为一个人特别出众的表演给你带来的享受抵不上其他人相形见绌的表演使你蒙受的损失，我有好几次见到一位伟大演员因个性太强受到惩罚：观众没有感到他的伙伴演得太瘟，反而愚蠢地认为是他演过火了。

现在假定你是诗人，你有一个剧本要上演，我让你在有卓越判断力和冷静头脑的演员与易动感情的演员之间进行选择。不过在你作出决定之前，请允许我先提一个问题。人们是在什么年龄成为大演员的？是在性烈如火、血气方

刚,稍微受点刺激就六神无主,碰上一点火星就会燃烧起来的年龄?我以为不是。一个人即使天生是大演员,也只有当他积累了长期的经验,火热的情欲已经熄灭,头脑变得冷静,灵魂具备充分自制力的时候,才能达到炉火纯青的境地。质地最纯的葡萄酒在发酵过程中有一股子涩味,它必须在木桶中放置很长时间以后才变得醇厚。我认为西塞罗、塞内克和普鲁塔克代表写文章的人的三种境界。西塞罗通常象一蓬麦秆烧着的火,娱悦我的眼睛;塞内克是用葡萄藤烧着的火,刺伤我的眼睛;如果我去拨动普鲁塔克老人的炉灰,我却能发现火堆里炽热的大煤块,慢慢地使我感到温暖。

巴隆年过六十还扮演埃塞克斯伯爵、西法累斯、布里塔尼居斯,而且演得很好。戈桑五十岁演出《神谕》和《受监护的孤儿》^①还十分迷人。

乙 她的扮相却和角色不大相称。

甲 这倒不假。我们可能在这里碰到一个无法逾越的障碍,使一场精彩的演出黯然失色。演员必须在舞台上度过漫长的岁月才能取得经验,然而角色有时候要求他少年英俊。如果说曾经有过一位十七岁的女演员^②能够扮演莫尼姆^③,狄东^④,布赛莉^⑤,爱米奥娜^⑥,这样的奇才以后不会有了。不

① 《神谕》(1740)是圣富瓦(Sainte-Foix)写的喜剧;《受监护的孤儿》(1734)是法冈(Fagan)写的独幕剧。法兰西喜剧院上演这两个剧本,由戈桑小姐饰演主角,轰动一时。——原编者注。

② 罗古尔小姐一七七二年初次登台便崭露头角。当时她十九岁,不是十七岁。——原编者注。

③ 拉辛的悲剧《密特里达德》的女主人公,邦特国王密特里达德的妻子。

④ 狄东,迦太基女王,传说中迦太基的创始人。维吉尔在史诗《埃涅阿斯》中描写她与特洛亚王子埃涅阿斯的爱情故事,后狄东遭埃涅阿斯遗弃,愤而自杀。

过一位老演员只有当他失去了全部力量，或者当精湛的技艺不能补救他的衰老和他的角色两者形成的对比的时候，他才成为大家的笑柄。在戏剧界和在社会上是一样的。社会上一个妇女因为有私情而遭人指责，那必定是她没有足够的才智或者其他品格来掩饰她的恶行。

当今的克莱蓉和莫雷刚开始舞台生涯的时候，简直象机器人在演戏。后来他们才显示出自己是真正的演员。这是怎么一回事呢？莫非随着他们年龄的增长，他们就有了灵魂，多了心肝，变得易动感情？

前不久，克莱蓉在告别舞台十年^⑦之后，又想重理旧业。如果说她那场演出平淡无奇，难道是因为她失去了灵魂和心肝，变得冷漠了？绝非如此；她失去的是她对于角色的记忆。我期待她将来的演出。

乙 什么，你以为她还会登台？

甲 要不然她就会悒郁而死。她习惯了观众的掌声，身上又有一种伟大的激情，难道还有什么别的东西可以代替这两者？假如男女演员们确实如同人们相信的那样被自己的角色占据了，我请问你，为什么有一位想瞟一眼包厢里的看客，另一位又冲着后台微笑，几乎人人都想跟池座观众说话，而第三位正在休息室纵声大笑，需要有人去打断他的笑声，通知他该到台上去用匕首捅死自己了？

⑤ 布赛莉，东罗马帝国女皇（414—453）。

⑥ 爱米奥娜，拉辛的悲剧《安德洛玛刻》中的人物。她热恋埃比尔国王庇吕斯，后者爱的却是特洛亚的女俘安德洛玛刻。出于嫉妒，她指使自己的追求者奥列斯特杀死庇吕斯。

⑦ 克莱蓉当时告别舞台实为五年。——原编者注。

但是我很想为您描绘由一位男演员和他妻子同台演出的一场戏，这两口子本是冤家对头，却扮演一对温柔多情的情侣。他们在舞台上的公开表演如同我将要为您描写的那样，可能比我描写的还要精彩。这场戏里两位演员似乎完全进入自己的角色，他们获得池座和包厢连续不断的掌声，我们的掌声和喝彩声曾十次打断他们的演出。我说的是莫里哀的《情仇》第四幕第三场，他们的拿手好戏。

男演员演爱拉斯特，吕西的情人。他的妻子演吕西，爱拉斯特的情人。

男 不，不，小姐，您不要以为我又来和您谈情说爱。

（女 我也劝您别来了。）①

这一切已成过去。

（女 我但愿如此。）

我只想医好我心头的创伤，

因为我已经知道我的心在您心里占据多大的位子。

（女 您还不配占据那么大的位子。）

您怀疑我侮辱您，竟对我发那么久的脾气，

（女 您还能侮辱我！别太抬举自己了。）

可见您对我冷淡到什么程度。

老实告诉您，对于人家的蔑视，

（女 我对您表示最大的蔑视。）

一个有志气的人是非常敏感的。

（女 可惜您不算有志气。）

① 此处仿体文字代表原剧中的韵文台词，括号内文字是另一剧中人的插话。

不过我得承认，您那绰约的风姿
是我在别的女子身上看不到的。

（女 您没少看别的女子。）

我宁愿套上您给我的锁链，也不要帝王的权杖。

（女 您早把锁链换成别的东西了。）

我曾把整个生命都寄托在您身上，

（女 没有这回事，您撒谎。）

我甚至不能不承认，我虽然受到您的侮辱，
还是舍不得和您分离。

（女 这下可糟了。）

很可能，虽然我想医好我心头的创伤，
这伤口还会长期流血不止。

（女 您不必担心，坏疽已经长上了。）

当日的爱情是我的一切，即使我能脱离情网，
我也再不能爱别的女人了。

（女 也没有别的女人会爱你。）

总之，这都没有什么关系。既然您在盛怒之下，
曾多次把我赶走，而每次过后，出于对您的爱情，
我又回到您身边，这一次是您拒绝的最后一个机会，
以后我再也不来打扰您了。

女 先生，如果您连这最后一次机会也给我免掉的话，
我就更加领情了。

（男 我的心上人，您出言不逊，对此您会后悔的。）

男 好！小姐！那么，我包管您满意。我这就和您绝交。
既然您要求如此，我就永远和您断绝关系。
我宁愿死，再也不想跟您说话了。

女 这才好呢！我感激不尽。

男 不，不，您别怕

（女 我才不怕呢。）

我失信。即使我是一个懦夫，

心里不能磨灭您的影子，您也不会有幸

（女 您本想说倒霉。）

见到我再来找您。

女 再来找我也是徒劳。

（男 我的朋友，您真是个不折不扣的贱货，我定要给您点颜色看看。）

男 您既然这样傲慢无礼地对待我，

我宁愿一百次用刀子戳自己的胸膛，

（女 谢天谢地！）

也不会不知羞耻地，

（女 您做过那么多丑事，多这一桩又何妨？）

再来见您了！

女 算了，咱们不谈这个了。

他俩就这样演下去，身兼二职，既是情人，又是夫妻。这场戏演完之后，爱拉斯特送他的情人吕西到后台去，这时候男演员那么使劲地夹住他亲爱的妻子的胳膊，以致后者痛得叫出声来，而他却用最侮辱人的字眼，最辛辣的语句来回答她的惨叫。

乙 如果我听到这两场同时演出的戏，我想我此生再也不愿跨进剧院的大门。

甲 假如你以为这位男演员和这位女演员动了感情，那么我要

请教，他们是在演情人的时候，还是在做夫妻的时候动了感情，或者在两场戏里都动了感情？不过您还得听听下面这场戏。还是那位女演员，男演员却换成她的情人。

她的情人念台词的时候，女演员在一旁议论她的丈夫：“这个下流胚子，他管我叫……；我都没法跟你学舌。”

而当她念台词的时候，她的情人回答说：“难道你还不习惯他的为人？……”他们就这样逐段对话。

“我们今晚不在外头吃饭吗？——我很愿意，但是怎么才能脱身呢？——你自己想办法吧。——万一给他知道了？——他知道也没有多大关系，反正我们可以舒舒服服过一晚上。——我们请什么客人？——随你便。——首先要请骑士，他是老搭档了。——说起骑士，你可知道吃不吃他的醋全看我的度量？——可你有没有理由吃醋全看我的态度，你知道吗？”

如此这般，你以为这两位感情如此丰富的人整个身心都融化在你听到的那场公开演出的戏里头，其实他们念念不忘的是你听不到的那场在私底下做的戏。你想必会说：“必须承认，这位女角实在迷人。谁也不如她那样用心倾听别人的台词，轮到她自己表演，她又对角色了解得那么透彻，演得那么有韵味，那么引人入胜，那么富于感情……”对你这番高论，我只觉好笑。

事实上这位女演员与另一位男演员勾搭上了，欺骗她的丈夫；她又与骑士串通起来欺骗那位男演员，再跟第三个人相好，欺骗骑士。后来骑士撞见女演员正与第三个情人搂抱，便想好计策要狠狠地报复一下。他在紧挨着舞台的楼厅里占了一个最靠前的位子。（那时候洛拉盖伯爵还没

有取消这个设施。)他以为只要自己在这个地方出现,向负心人投去蔑视的目光,就能使她张皇失措,心慌意乱,而池座观众就会对她报以嘘声。戏开场了;薄情人登台;她瞥见骑士,一边照常演戏,一边冲他嫣然一笑,说道:“瞧你这气鼓鼓的样子,老是无缘无故就发火!”骑士也对她微笑。她说下去:“今晚你能来吗?”骑士闭口不语。她补一句:“结束这场无谓的争吵吧,让你的马车停在……”你可知道这段小戏是夹在哪一场正戏里头演出的?是拉绍塞^①写的最感人肺腑的一场戏,女演员在台上痛哭流涕,并且引出我们的热泪^②。这叫你大吃一惊,可这是千真万确的事实。

乙 这叫我戏剧感到恶心。

甲 那又何必呢?假如这些人没有能力做常人做不到的事情,我们反而不必上剧场去看戏了。下面我要讲的事情,是我亲眼目睹的。

嘉理克从两扇门扉之间探出脑袋,不到五秒钟的工夫,他的脸部表情先是大喜欲狂,然后是有节制的喜悦,然后是平静,再从平静到惊奇,从惊奇到大惊,从大惊到忧郁,从忧郁到沮丧,从沮丧到惧怕,从惧怕到恐怖,从恐怖到绝望,最后从绝望又回到开始时候的表情。难道他的灵魂果真感受到这些情绪,并且与脸部肌肉合作奏出这一整套音阶!我不相信,你也不这么认为。嘉理克可谓大名鼎鼎,光是为了见他就值得专程去一趟英国,就象为了观光罗马的废墟值

① 拉绍塞(La Chaussée, 1692—1754),法国剧作家,“流泪喜剧”的创始者。

② 这位女演员可能是戈桑小姐,虽说她到一七五九年,即洛拉盖改革舞台的那一年才结婚。她擅演拉绍塞的剧本,在《梅拉妮特》里的演技尤为动人。——原编者注。

得去一趟意大利一样。假如你要求这位名人为你表演糕点铺的小学徒那场戏，他马上演给你看。紧接着你请他演哈姆雷特，他也不推辞。他随时准备好，既能为小点心掉在地上而伤心流泪，也能注视匕首在空中划出的轨迹。莫非人们可以随心所欲地一会儿哭一会儿笑？不是的。人们只不过模仿哭或笑的表情，而模仿得是否逼真，是否能叫别人相信，这要看你是不是嘉理克。

我有时候爱捉弄人，而且做得象煞有介事，以致交际场上最精明的人也信以为真。在与下诺曼底省的律师对话的那场戏里，我诡称自己的妹妹去世，十分痛苦；在与海军部的主任科员交谈的那场戏里，我又坦白自己与一位海军上校的妻子私通，生下一个孩子，因而羞愧万状。不过，我当真感到痛苦和羞愧吗？在交际场上和在我编的小喜剧里一样，我并未感受这两种心情；我先在社交场合表演这两个角色，然后把他们编到一本戏^①里面去。那么伟大的演员到底是什么样子的人呢？是一个高明的爱用悲剧或喜剧方式捉弄别人的人，而他说的话都出于诗人的授意。

瑟台纳^②的剧本《不知身是哲学家》正在上演。我比他本人更加关心演出的成功与否。我没有妒贤嫉能的毛病，因为即使没有这一条，我身上别的毛病已经够多的了。我的文学同行都可以为我作证，当他们偶尔不耻下问，征求我对他们的作品的意见时，我是否尽了最大努力来答谢他们以

① 这本戏原先是个独幕剧，题作《剧本与序幕》(1771)，十年后扩充成四幕，改名《他是好人还是坏人？》，又名《助人为乐的促狭鬼》。

② 瑟台纳(Sedaine, 1719—1797)，诗剧作家。《不知身是哲学家》是他的一部“严肃喜剧”。

这种方式对我表示的高度器重。《不知身是哲学家》第一场和第二场演出效果不佳，我为之难过；第三场演出被捧到天上去了，把我乐得心花怒放。第二天大清早我雇了一辆马车，满城寻找瑟台纳。那是寒冬腊月，凡是我认为他可能出现的场所，我都找遍了。后来我获悉他在圣安东尼郊区最靠里的某个地方，就坐车赶到那儿。我找到他，扑过去，一把勾住他的脖子。我激动得说不出话来，直流眼泪。瑟台纳却纹丝不动，冷冷地看着我，说道：“啊！狄德罗先生，您真漂亮！”这才是观察家和才子。

有一天我在饭桌上讲起这件事情。东道主是内克先生，他凭卓越的才能担任国家最重要的职位。同桌有许多文人，其中一位是马蒙泰尔^①，我跟他交情很好。这一位不无嘲讽地对我说：“伏尔泰只要听人家简单讲述一件惨事就心里难受，而瑟台纳看到朋友泪流满面仍旧保持冷静。相比之下你会明白，伏尔泰不过是普通人，瑟台纳才是才子！”这番议论叫我困惑，当下无言答对，因为象我这样易动感情的人一遇到人家的责难就会失去冷静，事后很久才能恢复理智。换一个头脑冷静、富于自制力的人准会回答马蒙泰尔说：“您的高见出自另一个人或许比出自您自己更加合适，因为您并不比瑟台纳更富于感情，而且您也写过出色的作品。何况您跟瑟台纳是同行，最好让您的邻座去公正地评价他的得失。我既不偏爱伏尔泰，也不袒护瑟台纳，不过我请问，如果瑟台纳没有花掉三十五年岁月去拌石膏、凿石头，而是象你我一样阅读、思考荷马、维吉尔、塔索、西塞罗、

① 马蒙泰尔(Marmontel, 1723—1799)，法国小说家，剧作家。

德摩斯台尼和塔西陀的著作，那么从《不知身是哲学家》、《逃兵》和《巴黎得救记》的作者的头脑中会产生什么作品呢？我们绝对做不到象他那样看待事物，而他却可能学会象我们那样说话。我把他看作莎士比亚的远房子孙。这个莎士比亚，我不把他比做贝尔维黛尔的阿波罗雕像^①，角斗士雕像，安提弩斯雕像或者格里贡的赫拉克利斯雕像，而是比做圣母院的圣克利斯朵夫。这尊巨人只是略具形态，雕工粗糙，但是我们可以从他胯下通过而不必担心脑袋碰上它的私处。”

另外还有一件事足以证明，一个人在感情冲动的瞬间会变得平庸、愚蠢，而当他抑制自己的感情，冷静下来之后，又会变得绝顶聪明。事情是这样的：

有个文人（此处姑隐其名），陷于极端贫困、潦倒的境地。他有个当神学讲师的哥哥却很有钱，我问那位贫困潦倒的文人，为什么他哥哥不周济他。他回答说是因为他做过很对不起他哥哥的事情。我让他同意我去探望他哥哥。于是我就去了。仆人通报之后，我走进神学讲师家里。我跟他说明我想谈谈关于他弟弟的事。他突然抓住我的手，让我坐下，对我指出：一个有头脑的人若为别人做说客，先得了解这个人的为人。然后他劈头问道：“您了解我弟弟吗？——我想我是了解的。——您知道他对我要过什么手段吗？——我想我是知道的。——您以为您知道？您真的知道？……”于是那位神学讲师情绪异常激昂，一气儿列举他弟弟的种种恶行，一件比一件更严重、更令人发指。我的头脑发昏，

^① 这座雕像保存在梵蒂冈，被公认为男性美的典范。

感到十分沮丧。人家对我描述一个罪大恶极的坏蛋，我失去了为他辩护的勇气。幸亏我的神学讲师在滔滔不绝的抨击之余还留下时间让我恢复镇定。渐渐地我身上那个易动感情的人让位给另一个雄辩的人，因为我敢说遇到适当的时机我也是能言善辩的。我冷冷地对神学讲师说：“先生，令弟还做过更坏的事情。我赞许您隐瞒了他干的坏事里头最骇人听闻的那一件。——我什么也没有隐瞒。——您说了那么多以后，本可以再补充说，某天夜里，正当您出门去念晨经的路上，他冷不防揪住您的脖领，从衣服底下掏出一把刀子，差一点没有插进您的胸膛。——他倒不是做不出来。不过我没有指控他这么干！是因为还没有发生过这种事……”我突然站起身来，用坚定、严厉的目光盯住神学讲师，做出十分气愤的神情，大声喝道：“即便他真的干出这种事情，难道您能让他活活饿死吗？”这一下神学讲师被我制服了，他狼狈不堪，闭口不言，踱来踱去，最后回到我跟前，答应每年给他弟弟一份津贴。

你是否在你的朋友或情人刚死的时候就作诗哀悼呢？不会的。谁在这个当儿去发挥诗才，谁就会倒霉！只有当剧烈的痛苦已经过去，感受的极端灵敏程度有所下降，灾祸已经远离，只有到这个时候当事人才能够回想他失去的幸福，才能够估量他蒙受的损失，记忆才和想象结合起来，去回味和放大过去的甜蜜时光。也只有到这个时候他才能控制自己，才能作出好文章。他说他伤心痛哭，其实当他冥思苦想一个强有力的修饰语的时候，他没有工夫痛哭。他说他涕泪交流，其实当他用心安排他的诗句的声韵的时候，他顾不上流泪。如果眼睛还在流泪，笔就会从手里落下，当事

人就会受感情驱遣，写不下去了。

但是大喜和大悲一样都不用语言来表达。有位温柔多情的人在意想不到的情况下与别离已久的友人重逢，当下他的心就乱了。他跑过去，拥抱友人，想说话却说不出。他结结巴巴说了几个字，自己不知道说了些什么，也听不见人家回答他的话。万一他发现他的友人并不象他一样大喜欲狂，他该多么痛苦！既然我刚才描绘的场景是真实的，那么可想而知舞台上好友重逢的场面有多么虚假：在舞台上两位朋友都有十分机智的谈吐和充分的自制力。还有那种委实乏味的争执场面，双方各逞辩才，争着去死或者倒不如说争着不去死：这上头我有许多话要说，但是我怕离题太远，就不谈了。总之，对于具有高超、纯正的鉴赏力的人来说，讲这些道理已经足够了；我若再作补充，也不能使其他人多得教益。不过要问：既然类似的荒谬场面在舞台上屡见不鲜，是谁加以补救，使观众不觉其荒谬呢？是演员。那么是什么样的演员呢？

在舞台上和在社交界一样，感情冲动只会带来危害。这里有两个男子爱上同一个女子，都要向她表白自己的情愫。谁能成功地完成这个任务呢？反正不是我。我还记得那一回，我浑身发抖走近自己的意中人。我心跳加速，思路紊乱，吞吞吐吐，说一半丢一半。需要回答“是”的时候我却说“不”；我做出数不清的笨事；我从头到脚招人笑话，而当我发现这一点之后，我变得更加可笑。相反，就在我眼皮底下，我的情敌大获成功。他快活、轻松、逗乐，有自制力，对自己感到满意，不放过任何一个机会称赞心上人，而且称赞得那么巧妙。他叫人开心，讨人喜欢，他很幸福。他请求亲

吻那人的手，那人就把手交给他。有时候他未经请求，就抓住人家的手，吻了又吻。而我呢，我待在一个角落里，努力不去看那个令人恼火的场面，强压下胸中的叹息，使劲攥紧拳头，以致于手指关节嘎嘎作响。我满怀忧郁，全身冷汗，既不能表白又不能掩饰我的悲伤。据说爱情使聪明人变笨，使笨人变得聪明。换一个说法，爱情使一些人变得愚笨而易动感情，另一些人变得冷静而敢作敢为。

易动感情的人听凭自然冲动的驱使，他表达的正是自己的心声。当他减弱或者加强这个呼声的时候，他就不再是他自己了。这时候是一个演员在演戏。

伟大的演员观察各种现象。易动感情的人为他提供范本，他揣摩这个范本，经过思考之后决定应增加或者删除什么，以便自己的表演臻于完美。讲过道理之后，需要引证事实。

《卡斯特罗的依乃斯》^①首次公演时，演到孩子们出场那一场戏，池座观众哄堂大笑。杜克洛扮演依乃斯，她大为气愤，对池座观众说：“笑吧！你们这帮笨蛋。可这是全剧最精彩的地方！”观众听到她的话，忍住不笑。于是这位女演员继续演下去，她流出眼泪，观众也跟着掉泪。这又是怎么回事？难道她能随随便便从一种深刻的感情转到另一种深刻的感情，然后又转回来，从痛苦到愤怒，又从愤怒回到痛苦？我不能作此设想。不过我很容易设想杜克洛的愤怒是真实的，而她的痛苦却是假装的。

① 《卡斯特罗的依乃斯》，拉莫特-乌达尔的悲剧，于一七二三年四月六日首次演出，杜克洛当时五十九岁，成功地创造了美貌少女依乃斯的形象。

基诺-杜弗勒斯在《波里厄克特》^①中扮演塞韦尔。台西乌斯皇帝派他去迫害基督教徒。他对一位友人倾吐自己对这个受到诬陷的教派的真实感情。他这番肺腑之言可能使他失去皇上的宠信，他的地位、财富、自由甚至生命。因此，为了符合情理，这席话是低声说出来的。池座观众对演员喊道：“大点声。”而他回答说：“你们，先生们，请小点声。”如果他真的成了塞韦尔，他能那么快又变成基诺吗？我说他根本没有变。我们见到的是同一个有高度自制力的人，那位非凡的演员，杰出的优伶，他能任意取下或者戴上自己的面具。

盖恩-尼尼亚走到他父亲的墓穴里去杀死他的母亲；他从墓穴里走出来时双手沾满鲜血。他恐怖到了极点，全身哆嗦，眼睛失神，头发好象竖起来了。你感到自己也毛骨悚然，十分恐惧，你跟他一样失魂落魄。这时盖恩-尼尼亚却用脚尖把从一个女演员耳朵上掉下来的钻石耳坠踢向后台。这位演员动了感情吗？这不可能。你能说他是坏演员吗？我不认为。那么盖恩-尼尼亚到底是什么人？他是个头脑冷静，不动感情的人，但是他出色地表演了感情丰富的人的感受。他徒然惊呼：“我这是在哪儿？”我回答他说：“你在哪儿？你明白你是在舞台上，你还把一个耳坠踢到后台去。”

有位男演员正在热恋一位女演员。一个偶然的机会使他们同演一场戏，由男演员表演吃醋的情人。如果他是个平庸的演员，这场戏会因此增光。如果他是高明的演员，这

^① 高乃依的悲剧。波里厄克特为基督教信仰而殉身，使塞韦尔深受感动。

场戏却要失色，因为那时候伟大的演员又变成他自己，不再是他揣摩出来的满怀醋意的情人的理想、高妙的范本。有一点足以证明那时候这位男演员和这位女演员都降低到日常生活的水准上去，那就是，如果他们还保留演戏的架势，他们定会忍不住相对大笑。他们会觉得表演夸张的、悲剧式的嫉妒心等于炫耀他们切身感受的嫉妒心。

乙 但是总应该有自然的真实呀！

甲 就象一个雕刻家忠实地按照丑陋的模特儿刻成雕像，里面也有自然的真实那样。人们称赞这种真实，但觉得整个作品贫乏可厌。

进一步说，有个屡试不爽的办法能使你的表演低下、委琐，那就是让你扮演你自己的性格。你是一个伪君子、吝啬鬼、厌世者，你演你自己会演得很好。不过你绝对做不到诗人做到的事情，因为他创造了标准的伪君子、标准的吝啬鬼和标准的厌世者。

乙 某一伪君子 and 标准伪君子有什么差别呢？

甲 比亚科员^①是某一伪君子，格里则尔神父^②是某一伪君子，但是都不是标准的伪君子。金融家杜那尔是某一吝啬鬼，但是他不是标准吝啬鬼。标准吝啬鬼和标准伪君子是根据世上所有的杜那尔和格里则尔创造出来的。这要显示他们最普遍最显著的特点，而不是其中某一个人的精确肖像，因此任何一个人都不能在这里面认出他自己。

热情洋溢的演员，甚至性格演员都有夸张成分。交际场上的玩笑象轻飘飘的泡沫，搬到舞台上就挥发得无影无

①② 比亚于一七六九年宣告破产时，隐瞒其实际财产情况，因此被判示众两小时。格里则尔神父是比亚的密友，受到此案的牵连。

踪；剧场上的玩笑却是锋利的兵刃，搬到交际场上会伤人的。这是因为，对于虚构的人物不必象对于真实的人物那样顾全体面。

讽刺诗讽刺某一伪君子，喜剧却以标准伪君子为题材。讽刺诗抨击某一有恶习的人，喜剧抨击的却是恶习本身。假如从前只有过一两个可笑的女才子，那么人们可以写出一首讽刺诗，却写不出一部喜剧。

你到拉格勒奈^①那里去，请他画一幅《绘画》。他便在画布上画一个女人站在画架前面，拇指扣住调色板，手里拿着画笔；他以为这样就能满足你的要求。你再请他画《哲学》。他又画一个衣冠不整、头发蓬乱、若有所思的女人，深夜里坐在书桌前，支起胳膊凑着灯光读书或者沉思；他以为又满足了你的要求。你再请他画《诗歌》，他就画同一个女人，头戴桂冠，手执一卷纸。再请他画《音乐》，他画的还是那个女人，所不同的是她手里拿着竖琴，不是一卷纸。你再请他画《美》，或者你不妨另请一个高明的画家画这幅画。除非我大错特错，那位画家一定以为你要求于他的艺术的不过是一个美人的形象。你的演员和这位画家犯的是同样的毛病，我要对他们说：“你的画，还有你的表演所显示的仅仅是个别人的肖像，这些肖像大大不如诗人描绘的那个普遍概念和我期待的那个理想范本。你的女邻居长得美，非常美；这我同意。不过她不是美本身。你的作品和你的模特儿之间的差距，相当于你的模特儿和理想范本之间的差距。”

^① 拉格勒奈(La Grenée, 1724—1805)，法国画家，擅长历史画。

乙 这个理想范本莫非可望而不可即？

甲 不然。

乙 但是，既然它是理想的，它就是不存在的。不过凡是我们的悟性能够理解的，都应该是我们的感觉体验过的。

甲 说得对。不过我们还是来从头考察一门艺术，譬如说雕刻吧。雕刻首先模仿碰到的第一个范本，后来发现另一些瑕疵较少的范本，比第一个更好，就根据这许多范本进行修改，先是纠正明显的缺陷，然后补救小毛病，经过持续不断的劳作，最终完成了一个形象。不过这个形象已不复是自然了。

乙 何以见得？

甲 这是因为，一具象动物的身体那样复杂的机器不可能是均匀发育的。你挑一个天朗气清的休假日到杜伊勒里宫或者香榭丽舍大道去端详熙来攘往的每一个女人，也不会找到一个女人长着两耳完全对称的嘴角。提善的达娜埃是一幅肖像；达娜埃床脚下的爱神却是理想的。有一幅拉斐尔的画原来属于梯也耳先生，后来归卡特琳娜女皇收藏。这幅画里的圣约瑟是普通的自然；圣母是真实的美人；襁褓中的耶稣却是理想的。假如你还想多了解一点艺术方面的思辨原理，我请你读我的《沙龙随笔》。

乙 我曾听到一位兼有精审的鉴赏力和精细才智的人称赞这组文章。

甲 那是苏阿先生。

乙 还有一位女子，不但有精审的鉴赏力，而且有天使般纯洁的灵魂。她也称赞这组文章。

甲 那是内克夫人。

乙 不过我们还是言归正传吧。

甲 好吧，虽说我宁愿颂扬美德，而不喜欢讨论相当乏味的问题。

乙 基诺-杜弗勒斯生性自负，他演自命不凡的人可谓入木三分。

甲 说得对。不过你怎么知道他扮演的是他自己呢？或者可以问，为什么自然没有把他造成这样一种自命不凡的人，他非常接近真实美和理想美的界限，而各种流派的区别正在于它们接近或者离开这个界限的程度？

乙 我不明白你的意思。

甲 我在《沙龙随笔》里说得比较清楚，我劝你读那一段关于一般美的文字。在这以前，我要请教，基诺-杜弗勒斯是否奥罗斯曼？不是的。但是，过去和将来谁扮演这个角色能和他媲美呢？他是否《流行的偏见》里那个人物？也不是。然而他演那个人物又多么逼真啊！

乙 听你那么说，伟大的演员是一切人，或者谁也不是。

甲 可能正因为他谁也不是，所以他才能惟妙惟肖地成为一切人。他本人的特殊形态，绝不限制他需要采取的任何外来形态。

演员是不穿法衣的布道师。在从事这个有益的、美丽的职业的最正直、最具备当演员的外形、声调和举止的人中间，有一位堪称瘸腿魔鬼、吉尔·布拉斯、萨拉芒克的巴什利耶的兄弟，我说的是蒙梅尼尔……

乙 他是勒萨日的儿子，这位作家是这些有趣人物共同的父亲……

甲 蒙梅尼尔同样成功地扮演了《受监护的孤儿》中的阿里斯

特,《伪君子》中的答尔丢夫,《司卡班的诡计》中的马斯加里尔,笑剧《帕特兰》中的律师或者纪尧姆先生。

乙 我看过他的演出。

甲 叫你惊讶不已的,是这些人物长相不同,蒙梅尼尔却演谁象谁。这可不是自然产生的事情,因为自然只给了他一张脸,即他自己的脸;他的其他面貌都来自艺术。

那么有没有一种人为的多情善感呢?不管是人工的也好,天生的也好,所有这些角色都用不着多情善感。伟大的演员善演不同角色:吝啬鬼,赌徒,马屁精,怨天尤人者,打出来的医生——这是迄今为止诗人想象出来的最不动感情、最鲜廉寡耻的人物,贵人迷,无病呻吟者,无缘无故怀疑自己戴绿帽的丈夫,尼禄,密特里达德,阿特柔斯^①,弗卡斯^②,塞托里乌斯^③,以及其他许多悲剧或喜剧性格。所有这些角色的精神都与多情善感背道而驰。那么伟大的演员凭什么天生的或者后天养成的本领才能应付裕如呢?凭他了解和模仿一切自然的能力。请相信我的说法。当一个原因足以解释所有现象的时候,我们不必到处去寻找别的原因。

有时诗人的感受比演员的感受更加强烈。有时候——可能这种情况更为常见——,演员下的工夫比诗人更加深。伏尔泰有一次听到克莱蓉演他写的戏,不由惊呼:“难道这

① 阿特柔斯,希腊传说中的迈锡尼国王,与其弟堤厄斯忒斯结仇。他杀死后者的三个儿子后,又让其弟吃下亲生儿子的骨肉。

② 弗卡斯,拜占廷皇帝(602—610 在位),被暴动的民众处死。

③ 塞托里乌斯(约公元前 121—72),罗马大将,曾起兵反抗苏拉的独裁,挫败庞培,后遇刺身死。高乃依著有悲剧《塞托里乌斯》。

真是我写的吗？”他这个感叹确有来由。难道克莱蓉对角色了解得比伏尔泰还要多？至少在克莱蓉朗诵台词的这个瞬间，她的理想范本远远超过诗人写作时候的理想范本，不过这个理想范本并非她本人。她到底有什么才能呢？她的才能在于虚拟一个伟大的幽灵，然后天才地模仿这个幽灵。她找到了埃西纳^①在背诵德摩斯台尼的演说辞时永远达不到的效果：野兽的吼叫。他曾对他的学生说：“如果这已经使你们大受震动，*si audivissetis bestiam mugientem*^②，你们又该怎么样呢？”诗人生下可怕的猛兽，克莱蓉使猛兽吼叫。

如果我们把这种表现一切自然，甚至凶猛的自然的本领叫做多情善感，那我们在用词上可是大错特错了。根据迄今为止人们给这个词下的定义，我以为多情善感是伴随着器官的软弱性而产生的，它是横膈膜活动灵便、想象力活跃、神经纤细的结果。有这种禀赋的人富于同情心，容易颤抖，赞叹，害怕，发慌，哭泣，晕倒，助人，逃跑，失去理智，夸张，蔑视，鄙夷不屑，往往对真、善、美没有任何明确的概念，对人不公正，易于发疯。多情善感的人增多，各种各样的好事、坏事以及过分的赞扬和斥责就成比例地增多。

诗人啊，如果你们为一个脆弱、轻飘、易动感情的民族工作，请你们局限于写拉辛那样委婉动人、声韵和谐的哀歌。见到莎士比亚那种血肉横飞的场面，他们会吓跑的，这些软弱的灵魂受不住猛烈的震撼。千万不要把太强烈的画

① 埃西纳(Eschine，约公元前390—314)，雅典演说家，德摩斯台尼的辩论对手。

② 拉丁文：如果你们听到野兽吼叫。

面拿给他们看。你不妨给他们看：

儿子身上滴着被他杀死的父亲的鲜血，

他手提脑袋，索取罪行的报酬；^①

不过不要走得更远。如果你胆敢象荷马那样对他们说：“你往哪里去，恶徒？难道你不知道，上天专门打发忤逆不孝之子到我这里来？你临终时刻不会躺在你母亲的怀抱里。我已经看到你倒在地上，看到猛禽围住你的尸体，扑腾翅膀，啄掉你的眼珠”；听到这些话，我们所有的妇女都会把头转过去，齐声尖叫：“啊哟！吓死人了！……”如果让一位伟大的演员来念这段词，由于他地道的朗诵加强了字句的分量，那效果还要怕人。

乙 我很想打断你的话，提一个问题。加布里耶尔·德·维吉小姐收到一个瓶子，里面装着她情人血淋淋的心脏。^②你对这个情节有什么想法？

甲 我的回答是，我们的主张应该一贯到底。如果人们对这个场面大不以为然，那么也不能容忍俄底浦斯抠去眼珠以后出场，还得把菲罗克忒忒斯赶下舞台，因为他受不了伤口的折磨，只得用惨不成声的呼叫来缓解他的痛苦。我以为古人对悲剧的看法与我们不同。我说的古人是希腊人，雅典人，这个如此优雅的民族在各方面都给我们立下典范，其他民族至今未能赶上他们。埃斯库勒斯，索福克勒斯和欧里庇德斯成年累月地熬夜，绝非为了产生一些短暂、薄弱的印

① 高乃依：《西拿》第1幕第3场。

② 杜·贝洛阿的剧作《加布里耶尔·德·维吉》中的场面，该剧于作者死后两年（即1777年）公演。——原编者注。

象，让人们在嘻嘻哈哈吃晚饭的时候把它们忘得一干二净。他们要用不幸者的命运来引起观众的深刻悲伤；他们不仅想娱乐自己的同胞，而且要使他们变得更好。他们这样想是对还是错呢？为了达到这个目的，他们让复仇女神受到血腥气的指引，在舞台上追逐弑亲者。他们有高超的鉴赏力，不会去赞赏错综复杂的情节和一转眼就消失的匕首，因为所有这些都只能引起儿童的兴趣。照我的看法，一部悲剧只是一页美丽的历史，它分成若干部分，各用明显的停顿做标志。

人们正在等待郡守^①。他来了。他审问村里的领主。他规劝领主叛教。后者拒绝。郡守判他死刑，把他关入牢房。领主的女儿来为父亲求情。郡守答应宽恕领主，但是提出的条件叫人无法接受。领主被处死。村民追逐郡守。郡守逃跑。领主女儿的情人用匕首刺中郡守的要害，于是这个残暴的、排斥异己的人在万众咒骂声中死去。这些材料足够诗人写一部伟大的作品。他可以让女儿在她母亲的坟头询问她的母亲，从而获悉她父亲对她恩重如山。然后让她对于应否牺牲自己的贞操拿不定主意。她在犹豫不决中回避她的情人，不理睬他热情的表白。她获准到牢房里探望父亲。她父亲希望她与情人结合，但是她不同意。她委身于郡守。正当她丧失贞操的时候，她父亲被处死了。观众不知道她已失身，直到她的情人把她父亲的死讯告诉她，看到她痛不欲生，你才知道她为了搭救父亲作出多大的牺牲。这时候郡守来了，后面跟着追逐他的村民。于是女儿的情

① 狄德罗于一七六九年写成悲剧《郡守》的提纲。

人把他杀死。这便是用类似题材写成的戏里的一部分情节。

乙 这么多才是一部分！

甲 是的，一部分。难道这对年轻情侣没有劝领主逃避他乡？难道村民们没有向领主建议干掉郡守和他的随从？难道不能让一个主张宗教容忍的神甫出场？难道在这个痛苦的日子里，女儿的情人一直置身事外？难道不能假定这些人物相互有联系？难道不能利用这些联系？难道这位郡守不曾追求过领主的女儿？难道他此番回来不是为了报复，因为领主当年把他赶出领地，而领主的女儿曾经蔑视他？只要你有耐心去思考，你可以从最简单的题材生发出无数重要的情节。只要你有文才，你可以把这些情节描绘得有声有色。一个人没有文才是当不了剧作家的。再说，你以为我这部戏里缺少惊心动魄的场面吗？审问领主那一场戏可以用上全副刑具。不过话扯得太远了，还是让我书归正传吧。

我请你作证，英国的罗西乌斯^①，大名鼎鼎的嘉理克，世上各个民族公认的最佳演员。请你说实话！你曾否对我说过：不论你要表演什么情欲或者性格，你纵使有强烈的感受，你的表演仍将软弱无力，假如你未能通过思想把自己上升到与荷马笔下的幽灵同等的高度，努力使自己与这个幽灵等同起来。我反驳说，那么你不是拿你自己作为表演的根据，当时你是怎样回答我的？请你承认：你说你用心避免自己演自己，还说你之所以能在舞台上令人赞叹不已，是因为你始终让观众看到一个虚拟的人物，而不是你自己。

乙 伟大演员的灵魂是用一种微妙的元素组成的。哲学家^②认

① 公元前一世纪的罗马演员。

② 指古希腊哲学家伊壁鸠鲁。

为正是这种元素充斥宇宙。它不冷不热，不轻不重，没有固定形态，能够同样方便地采取所有的形态，但是不保留任何一种形态。

甲 伟大的演员既非钢琴，也非竖琴，不是小提琴，也不是大提琴。他没有自己的和弦，但是他采用适合于他演奏的分谱的和弦及调门，而且他能演奏所有的分谱。我非常器重伟大的演员：这种人极为难得，与伟大的诗人同样难得，或许更加难得。

一个人在社会上打算取悦众人，并且不幸有才能达到他的目的，这个人必定什么也不是，他没有任何属于他自己的东西，使一些人着迷，使另一些人讨厌的东西，足以使他与别人相区别。他始终在说话，始终说得那么漂亮。这是一个以阿谀奉承为职业的人，一个老练的朝臣，一个伟大的演员。

乙 老练的朝臣从他开始呼吸那一天起就习惯于充当奇妙的傀儡，他在主人手里的丝线操纵下随意变化为各种形式。

甲 伟大的演员是另一种奇妙的傀儡，操纵他的是诗人。诗人在每一行诗句里都指示他应该采取什么形式。

乙 那么说，如果一个朝臣，一个演员只能采取一种形式，不管这个形式多么美丽，多么有趣，这个朝臣和这个演员只是两个不灵便的傀儡？

甲 我无意攻击我喜爱并且敬重的一种职业；我指的是演员这一行。如果人们曲解我的意思，从而蔑视演员，我将大为伤心。当演员的人有罕见的才能，对社会确实有益；他们抨击可笑的事物和恶习，最雄辩地宣扬正直和德行；他们是才子用来惩罚恶人和狂人的棍棒。不过你只消看看你的四周，

就会发现，一天到晚快快乐乐的人既没有大的缺点，也没有大的美德；一般说以插科打诨为业的人都秉性轻浮，没有坚定的原则；那些与社会上某些窜来窜去的人相似，没有任何性格的人，偏偏擅长表演所有的性格。

演员难道没有父亲、母亲、妻子、儿女、兄弟、姊妹、熟人、朋友、情妇吗？人们把感情丰富、细腻看作演员这一行的首要品质。如果演员具备这个品质，须知他和我们一样受到连绵不断、无穷无尽的痛苦的追逐和打击，这些痛苦时而毁伤，时而撕裂我们的灵魂，那么在这种情况下，一个当演员的还剩下多少日子可以用来娱乐我们呢？很少的日子。即便宫廷侍从抬出国王的权威来要求他演戏，他往往不得不回答：“大人，今天我笑不出来。”或者说：“我今天要为之流泪的是别的事情，不是阿伽门农王的忧虑。”他们生活中的忧愁和我们生活中的同样频繁，而且更能妨碍他们自由从业。可是我们看不到他们因为自身的忧愁而经常停止演出。

我在社会上碰到他们不在插科打诨的时候，便觉得他们彬彬有礼，言辞刻薄，为人冷淡，讲究排场，行为放荡，挥霍成性，谋求私利，对我们贻人笑柄的言行颇为注意，却不关心我们的痛苦所在。他们目睹不幸事件或者听人讲述悲惨的遭遇都无动于衷。他们孤独，居无定所，对贵人俯首听命。他们的生活不检点，没有朋友，几乎不知道人世间有一种神圣、温柔的联系，使我们能与另一个人同甘共苦。我经常看到演员在台下放声大笑，但是我不记得见过他们中哪一位在台下也掉眼泪。他们自许的或者人家奉送给他们的这种多情善感，都拿去干什么了？莫非他们下场时把它留

在台上，再次上场时又把它捡起来？

是什么使他们穿上喜剧演员的浅筒靴或者悲剧演员的厚底靴？是缺乏教育，贫困和放荡。戏剧是一种谋生手段，不是一种选择。从来没有人当演员是因为他向往德行，渴望对社会有益，为国家或家庭服务。从未有人出于任何一种端正的动机去当演员，然而一个正直的人，一个热心肠的人，一个敏感的灵魂本可以出于端正的动机去从事这个美不可言的职业的。

我本人年轻时曾一度拿不定主意是上大学还是登台演戏。我经常在最寒冷的天气来到卢森堡公园僻静的小径，高声背诵莫里哀和高乃依的角色。我当时有什么打算呢？想博得彩声？可能的。想与女演员们厮混？肯定的，我觉得她们极其可爱，知道她们作风轻佻。那时候天生丽质的戈桑登台不久，为了讨好她我没有做不出来的事情；对唐吉维尔我也着了迷，她在台上可谓倾倒四座。

据说演员没有任何性格，因为他们在表演所有性格的同时丧失了自然赋予他们的性格，他们从而变得虚假，就象医生，外科大夫和屠夫变得狠心一样。我以为人们把原因当作结果了。演员之所以能表演各种性格正是因为他们本来没有性格。

乙 一个人并非因为当了刽子手就变得残忍；他因为生性残忍才去当刽子手。

甲 我用尽心机审察这些人，还是不得其解。我没有发现他们身上有任何不同于其他公民的地方，除非是他们自负到傲慢不逊的地步，他们的嫉妒心使他们彼此不和，充满敌意。各种行业里头，为了微不足道的个人打算而牺牲全体从业

人员的利益和公众利益的情况，没有比在演员这一行里更经常发生，更明显不过了。演员之间的嫉妒比作者之间的嫉妒要厉害得多。这话说得很重，不过这是事实。一个诗人比较容易原谅另一个诗人的剧本获得成功，一个女演员却很难原谅另一个女演员获得的掌声，因为这掌声会使她得到某个放荡的权贵或富翁的垂青。你看到他们在舞台上很伟大，你说这是因为他们有灵魂；我却看到他们平时既渺小又低贱，因为他们没有灵魂。他们用老贺拉斯和卡米叶的措辞和语调说话，却按照弗罗辛和斯卡纳赖尔的方式行事^①。为了判断一个人的本性，我应该根据他从旁人那里借来的、学得惟妙惟肖的言词呢，还是根据他的行为的实质和他的生活内容？

乙 可是对于从前的莫里哀、基诺、蒙梅尼尔，现在的勃里查以及受到贵人和百姓同样欢迎的卡尧，你尽管放心向他们倾诉你的秘密，托他们保管你的钱财。你相信由他们来照管你妻子的名誉和你女儿的贞洁，比托付给朝中某位大人或者某位德高望重的神甫更为可靠……

甲 这样称赞他们毫不过分。叫我恼火的，是听不到人们举出更多的过去和现在的演员的名字，说他们也当得起这番颂扬。叫我恼火的，是高尚文雅的男演员和品行端正的女演员犹如凤毛麟角，而演员的职业使他们具备的那种品质本当是产生其他许多品质的丰富宝贵的源泉。

现在我们可以做结论：易动感情并非演员的专利；如果他们天生多情善感，在舞台上和在社会上听凭感情的驱

^① 老贺拉斯和卡米叶，见高乃依的《贺拉斯》。弗罗辛和斯卡纳赖尔是莫里哀喜剧中经常出现的男女仆人的名字。

使，他们的感情既不是他们性格的基础，也不是他们成功的原因；与社会上从事其他职业的人相比，演员的感情既不更多也不更少。如果我们很少遇到伟大的演员，那是因为做父母的根本不想让自己的子女去搞戏剧，因为当演员的没有从小就接受有关的教育，因为剧团与所有其他团体不同，其成员并非来自社会上各个家庭。演员之所以登上舞台，并非象别人从军，当法官或神甫那样出于自身的选择，或者出于兴趣并得到他们家长的同意。演员的职责是对聚集在一起的人讲话，让他们受到教育，得到娱乐，改正缺点；一个民族如果重视这种职责，给演员以他们当之无愧的荣誉和报酬，就不会产生这种情况。

乙 我以为当今演员的堕落是古代演员留给他们的的一份倒霉的遗产。

甲 我也这么看。

乙 今天我们对问题有比较正确的看法。如果戏剧起源于现在，很可能……你没在听我说话。你在想什么？

甲 我顺着我第一个想法想下去，我想到，如果演员都是正人君子，如果他们的职业备受尊重，那么戏剧对于良好的趣味和社会风气会产生什么影响。有哪一位诗人胆敢建议出身高贵的人在大庭广众前反复背诵乏味的或者粗俗的词句？或者建议差不多象我们的妻子一样规规矩矩的妇女厚着脸皮，在一大群听众面前说一些连她们自己在家里听了都会脸红的话？如果我的想法能够实现，很快我们的剧作家就能达到纯洁、精美、优雅的境界，而今天他们离这个境界比他们自己猜想的还要远。

乙 人们可能反驳你说，你设想的那种品格端正的演员将要予

以摈斥的剧目，不管是古代的还是现代的，搬演的正是当今社会上的实情。

甲 即便我们的同胞把自己贬低到最下贱的江湖戏子的水准，那又有什么关系呢？难道因此就不必希望我们的演员上升到最正直的公民的高度，难道他们就是提高自己也无补于事吗？

乙 完成这个变化殊非易事。

甲 我的《家长》公演的时候，警察总监劝我继续走这条路子。

乙 为什么你没有走下去呢？

甲 因为我没有获得预期的成功，也不相信自己还能做得更好，我于是对写剧本这一行失去了兴趣，我认为自己在这方面没有足够的才能。

乙 今天这个剧本在四点半以前就能把观众都吸引到剧场里来，每当演员们需要收入一千埃居就上演它。为什么当初它却受到冷遇呢？

甲 有人说是因为我们的社会风气一方面太虚假，不能接受一种如此朴实的戏剧，另一方面太腐化，不能赏识一种如此规矩的戏剧。

乙 这种见解不无道理。

甲 但是实践证明并非如此，因为我们现在没有变得更好。更何况，真实和正直对我们施加着巨大的影响，一个诗人的作品只要具备这两种性质，加上作者又有点才气，这部作品肯定会得到成功。当一切都虚假的时候，人们尤其爱真实；当一切都腐败的时候，戏剧尤其纯洁。公民来到喜剧院门口，就把他的恶习都留在那儿，直到散场的时候才带回去。在剧场里他是个贤良公正的人，是好父亲，好朋友，钦慕德行。

我经常看到我邻座的恶人对台上的行为深感气愤，其实他们自己的处境如果与诗人为他们痛恨的人物设想的环境相同，他们也会做出类似行为。如果说我的剧本一开始没有成功，那是因为观众和演员对这种戏剧都感到陌生；因为当时对所谓的流泪剧有一种偏见，而且这种偏见至今还存在；还因为我在宫中，在城里，在法官、教会人士和文人中间有许许多多敌人。

乙 你怎么会招惹那么多的仇恨呢？

甲 我实在不知道为什么，因为我从未写诗讽刺权贵或者小人物，我也没有在通向财富和荣誉的道路上妨碍过任何人。人们管我们这种人叫哲学家，把我们看作危险的公民，政府里养着两三个专门用来对付我们的下级官员，这帮恶棍不讲操守，不分是非，更糟的是他们没有才能。不过我们且不谈这个。

乙 还得补充一点：这些哲学家使得一般诗人和文人的任务变得更为艰巨。他们不能象过去那样，只要会写情诗或下流歌词就可以出名。

甲 这也可能。有这么一个浪子，他不在收养他的画家、雕刻家或者艺术家的工作室里勤奋学习，却虚掷了一生中最宝贵的岁月，结果到二十岁上既没有谋生的本领也没有才能。你叫他去做什么好呢？不是当兵，就是演戏。于是他加入一个乡下戏班子。他闯荡江湖，直到他自以为可以在首都献艺的那一天为止。有一个不幸的女子，她在腐化堕落的生活里沉沦。后来她厌倦烟花女子的齷齪生涯，背熟了几个角色的台词，某一天就到克莱蓉家里去，象古代的奴隶去拜访市政官或者放款人一样。克莱蓉抓住她的手，让她在原

地转了一圈，再用小棍子点她一下，对她说：“去吧，你可以叫爱看热闹的闲人又哭又笑。”

演员被逐出教门。观众虽然不能没有他们，却蔑视他们。他们是处于另一个奴隶的棍棒不断威胁之下的奴隶。你以为一个人的品格受到如此经常的作践还能不受损害吗？一个人的灵魂备尝耻辱，还能坚强不屈，配得上高乃依剧中的人物吗？

人家对他们滥施淫威，他们又对剧作者如法炮制。我不知道傲慢不逊的演员和甘心忍受这种傲慢态度的剧作者相比，哪一个人更下贱。

乙 剧作者总希望自己的作品上演。

甲 为此他不惜接受任何条件。演员厌倦自己的职业。你若是在门口买票入场的观众，你的在场和你的掌声都会使他们不耐烦。小包厢观众的接济足以使他们维持生活，所以他们差一点就决定，要么让剧作者放弃他的报酬，要么不接受他的剧本上演。

乙 这种做法势必导致没有人再写剧本。

甲 这与他们又有什么相干呢？

乙 我想你剩下要说的话不多了。

甲 你这可错了。我应该挽起你的手，领你到克莱蓉，这个无与伦比的魔法师家里去。

乙 至少这一位是对自己的职业感到自豪的。

甲 就象所有技艺高超的演员都对自己的职业感到自豪那样。只有那些被嘘声赶下台的演员才蔑视戏剧。我一定要让你看到克莱蓉当真发怒时候的神情。假如她偶尔在这个时候还保留她在舞台上的夸张做作的姿态、腔调和举止，你见

到了能不捧腹大笑吗？那你又会告诉我什么呢？你准会说，真实的感情和扮演出来的感情是迥然不同的。同一件东西在舞台上令你钦佩不已，现在却叫你好笑。请问这又是为什么呢？这是因为，克莱蓉当真动怒的时候与她假装发怒的时候很相象，而你却对这种激烈情感的面具和克莱蓉本人这两者予以严格区分。戏剧里各种激情的形象并非真实的形象，它们只是夸张的肖像，是根据成规绘成的漫画像。不信你好好想一想，是哪种艺术家最严格地遵守这套规矩？哪种演员最能恰到好处地按规定作夸张表演？是天生没有个性的人，还是舍弃自己的个性以便获得一个更伟大、更高贵、更强烈、更高雅的性格的人？一个人就是他自己，这是出于自然；一个人成为另一个人，却是出于模仿。人们为自己假设的心并非人们实际上有的那颗心。那么什么是真正的才能呢？这便是熟悉借来的灵魂的外部特征，诉诸听我们说话，看我们动作的那些人的感觉，模仿这些外部特征以便欺骗他们。这种模仿应该把他们头脑里的一切都加以放大，成为他们判断力的尺度，因为除此之外不可能有别的方法估量我们心里发生的事情。至于他们是否动了感情，与我们本不相干，只要我們不去计较它。

因此最伟大的演员就是最熟悉这些外在标志，并且根据塑造得最好的理想范本最完善地把这些外在标志扮演出来的演员。

乙 而最伟大的诗人就是给伟大的演员留下最少想象余地的诗人。

甲 我正想说这句话。如有一个人长期以戏剧为业，在交际场合也保留戏剧中的夸张姿态，俨然以布鲁图斯、西拿、密

特里达德、考奈里娅^①、梅洛普、庞培自居，你可知道他做了什么事情？他把自然赐给他的或大或小的灵魂配上他没有的那个被夸张的、巨大无比的灵魂的外在标志；于是他就变得可笑。

乙 你无心或者有意对演员和作者作的这番嘲讽，可谓辛辣。

甲 此话怎讲？

乙 我认为人人都可以有一个坚强、伟大的灵魂；我认为人人都可以有与他们自己的灵魂相称的举止、谈吐和行动；我认为真正的伟大表现为形象，决不会是可笑的。

甲 那么从中可以得出什么结论呢？

乙 啊，好奸诈的人！你自己不敢直说，你就让我代你受过，招致众怒。结论是真正的戏剧还有待发现，而古人的作品尽管有缺点，可能比我们更接近真正的戏剧。

甲 说真的，我听到菲罗克忒忒斯以如此简单、有力的方式对涅俄普托勒摩斯说话，实在是欣喜欲狂，后者在尤里斯指使下从他那里偷走赫拉克利斯的神箭，现在又把箭还给他。^②“瞧你干出什么事情来了：你迫使一个不幸的人死于痛苦和饥饿的折磨，而你自己却毫无觉察。你的偷窃行为本是另一个人的罪行，但是你的悔恨却属于你自己。假如没有别人教唆，你绝不会想到去干这么不光彩的事。你看，我的孩子，在你这个年龄只与正直的人交游该有多么重要。而你

① 考奈里娅（约公元前189—110），罗马大将西皮翁的女儿，格拉古兄弟的母亲。她被认为是罗马母亲的典范。

② 特洛亚城久攻不下，神谕需要菲罗克忒忒斯的神箭才能破城。尤里斯定计让阿喀琉斯的儿子涅俄普托勒摩斯去偷箭。这里提到的是索福克勒斯就此题材所写悲剧中的情节。

却与一个恶棍来往，结果落到这步田地。为什么你与一个性格如此恶劣的人交往呢？难道你父亲会选择这个人做他的同伴和朋友吗？这位父亲只接近军中最出色的将帅，如果他看到你与尤里斯这个家伙混在一起，他会跟你说什么呢？……”这段话与你会对我儿子说的话，或者我会对你儿子说的话有什么差别？

乙 没有差别。

甲 可是这话说得多美！

乙 确实很美。

甲 舞台上说这段话的口气与人们在交际场合说同样话的口气有什么不同？

乙 我不以为有什么不同。

甲 这种口气在交际场合是否可笑？

乙 毫无可笑之处。

甲 动作越是强有力，言词越是简朴，我就越是钦佩。我担心我们连续一百年间把马德里的大言不惭当作罗马的英雄主义，把悲剧女神的口吻和史诗女神的语言混为一谈了。

乙 我们的亚历山大诗体太高贵，节奏太强，不适宜用作对话。

甲 我们的十音节诗体又太委琐，太轻飘。无论如何，我希望你再去看看高乃依某个以罗马历史为题材的剧本演出之前，先读一遍西塞罗给阿底古斯的信。我觉得我们的剧作家太矫揉造作了！与雷古鲁斯简朴、有力的演说相比，他们编的台词简直令人作呕。雷古鲁斯为说服元老院和罗马人民放弃从迦太基赎回战俘，采用颂诗体来表达自己的意见，这种诗体比悲剧独白更加热烈，更加有声有色，更加夸张。他

说：“我看到我们的军旗悬挂在迦太基的神庙里。我看到罗马士兵被夺走他们没有沾上一丝血迹的武器。我看到自由被遗忘，公民的双手被反绑。我看到城门大开，曾被我们破坏的田野上又五谷丰登。难道你们相信，等你们用白银把他们赎回来以后，他们会变得勇敢一些吗？你们只不过在耻辱之外又添上损失。德行一旦从一个自甘卑贱的灵魂里被驱逐出去，就再也不会回来了。一个人本可以死去，却让人家把他捆绑起来，对这种人你们不必再指望什么。迦太基啊，我们蒙受的羞辱把你衬托得何等伟大，使你感到何等骄傲！……”

他的言行完全一致。他拒绝妻子和儿女的拥抱，他认为自己象一个低贱的奴隶，不配领受亲人的温情。他固执地把目光盯在地上，对友人们的眼泪不屑一顾。最后他使元老们同意只有他本人能够作出的那个决定，允许他回到异国去当囚徒。

乙 这又简朴，又美。但是要到下一个时刻，我们才看到他的英雄本色。

甲 你说得对。

乙 他知道凶恶的敌人为他准备了酷刑。但是他镇定自若，挣脱了企图让他推迟行期的亲友们的包围。从前他由于经营商业而感到劳累，想到维那弗尔的田野或者塔朗特的庄园去休息的时候，也用同样潇洒的风度摆脱成群结队的客户对他的包围。

甲 说得好。现在请你把手放在心口，告诉我当今诗人们的作品里，能否在许多地方找到一种语气适合于表现如此崇高、如此洒脱的德行？我们那种软绵绵的哀叹和大部分高乃依

式的自吹自擂，若由这张嘴说出来，又会给你什么感觉？

有多少话我只敢对你披露啊！假如人们知道我这样亵渎神明，定会在街上向我扔石头，但是我不想戴上任何一种殉道者的桂冠。

如果有朝一日某位才子敢于让他笔下的人物用古代英雄的纯朴语气来说话，掌握演员的艺术将会难得多，因为那时候朗诵台词不再和唱歌相似。

再说，当我宣称易动感情是灵魂善良但是才能平庸的特征的时候，我承认的事情殊非寻常，因为如果说有一个人天生多情善感，那就是我。

易动感情的人太受自己横膈膜的摆布。他不能成为伟大的国王，伟大的政治家，伟大的法官，公正的人，深刻的观察家，因此也不能成为高明的模仿自然者。除非他能忘掉自己，分身为二，借助强有力的想象创造他自己，凭借一副好记性把自己的注意力集中在供他作范本用的幽灵身上。不过到那个时候已经不是他本人在行动，而是另一个人的精神在驾驭他。

我本应该在此打住；但是你会原谅我谈出不得体的想法，却不会原谅我隐瞒自己的思想。显然你也有过类似的经验。一位初出茅庐的男演员或女演员把你请到家里参加一个小型聚会，请大家对她的才能发表意见。你认为她有头脑，感情丰富，有一副热心肠；你对她赞扬备至，而且在告辞的时候对她的成功满怀希望。结果怎么样呢？她登台，挨嘘，你也向自己承认这些嘘声是有道理的。那么这又是怎么回事呢？莫非她在旦夕之间就丧失了她的头脑，丰富的感情和热心肠？不是的。可是在她家底层的客厅里你

与她同处在地面上；你听她念台词的时候不需要顾及演戏的规矩，她与你面对着面，你们中间没有任何足资比较的范本；你对她的嗓音，她的举止，她的表情，她的姿态感到满意；一切都与听众及场地相称；没有任何因素要求她夸张。而到了舞台上，一切都变了：既然一切都放大了，这里就需要另一个人物。

在私人的小剧场里或者客厅里，观众几乎与演员处在同一个水准上，真正的戏剧人物会使你觉得过于巨大，演出结束之后你会对朋友悄悄说：“她不会成功的，她演过火了”；于是她在剧场里得到的成功就会使你惊讶不已。我再说一遍，不管这是好事还是坏事，演员在社交场合说的话和做的动作与他在舞台上的表演绝不是一模一样；这是另一个世界。

我可以引一件有决定性的事情作为佐证。这件事是一位为人正直，富有独创见解、言词锋利的人，加里亚尼神父告诉我的。另一位为人正直，同样富有独创见解、言词锋利的人，那不勒斯驻巴黎大使卡拉契欧里侯爵先生为我证实了这件事。在他们两位的祖国那不勒斯有一位戏剧诗人，其主要精力不是用在撰写剧本上。

乙 你的剧本《家长》在那不勒斯获得极大的成功。^①

甲 宫廷的礼仪规定在演出期间每天上演不同的剧目，但是我的剧本在国王面前连演四天，群众兴高采烈。不过那位那不勒斯诗人关心的是在社会上物色年龄、长相、声音和性格适合于扮演剧中角色的人。人家不敢拒绝他这么办，因为

① 一七七三年一月，此剧在两西西里国王费迪南的宫廷上演。——原编者注。

他的目的是娱乐王上。他花六个月工夫训练他找来的演员，有时集体演习，有时个别教练。你设想一下这个班子到什么时候才开始演出，相互配合，走向他要求的那个完美境界？一直要等到演员们被无休止的排练弄得筋疲力尽，到了俗话说感到腻烦的时候。从这时候起他们才有惊人的进步，每人都与自己的角色融为一体；经过这番折磨人的演习之后，演出才开始，连续六个月不辍，而国王和他的臣民享受到戏剧幻象能给予人的最大乐趣。这个幻象在第一次演出和最后一次演出时同样强烈，难道它之所以能产生，是因为演员们易动感情吗？

再说，雷蒙·德·圣阿尔平，一位平庸的文人，曾与黎柯博尼^①，一位伟大的演员，讨论我探讨的这个问题。那位文人主张演员应该动感情，那位演员的见解和我相同。我以前不知道这段掌故，不久前才获悉。

我的话都说了，你也听了，现在我想知道你的看法。

乙 我以为那个文人傲慢、武断、生硬、固执，说他目中无人也不为过。如果他只保留自然慷慨赐予他的自负心理的四分之一，又有耐心听你屈尊向他解释理由，那么他对自己的意见就不会毫无转圜的余地。不幸的是他无所不知，而作为通晓万事的才子，他以为自己不必听取别人的意见。

甲 反过来公众也不听他的意见。你认识黎柯博尼夫人吗？

乙 她写过许多情致迷人、才华横溢、持论公正、格调优雅、饶有韵味的作品。谁不知道这位作者的名字？

甲 你以为这个女人易动感情吗？

^① 黎柯博尼著有《戏剧改革》(1743)，圣阿尔平著有《演员》(1747)。

乙 不仅是她的作品，而且她的行为也证明这一点。她遭遇过一件惨事，一度痛不欲生。二十年以后她的眼泪还没有流完，泪水的源泉还没有枯竭。

甲 这个女人是自然曾经造就的最富于感情的人中的一个，偏偏她却成了舞台上曾经出现过的最拙劣的演员之一。若要谈论艺术，谁也不如她；轮到演戏，谁都比她强。

乙 我还可以补充说，她本人也承认这一点，她从未指责观众对她报以嘘声是不公平的。

甲 那么，黎柯博尼夫人既然感情极为丰富、细腻，——照你的看法这是演员的首要品性——为什么她的演技那么拙劣呢？

乙 想必是因为她缺乏别的品性，以致她的主要长处不能补救其他方面的不足。

甲 可是她长得不错，人也聪明；她的仪态端庄；她的声音一点也不刺耳。凡是人们能从教育得到的优点，她都具备。她在社交场合一点不叫人讨厌。人家高兴看到她，十分乐意听她说话。

乙 那我就不明白了。我只知道，观众对她从无好感，她的职业使她连续二十年吃尽苦头。

甲 还有她易动感情的天性，也是使她吃苦的原因，她从未做到使自己凌驾于自己的感情之上。正因为她始终是她自己，所以观众始终蔑视她。

乙 你认识卡尧吗？

甲 我跟他很熟。

乙 你们谈过这个问题吗？

甲 没有。

乙 如果我是你，我倒很想知道他的看法。

甲 我已经知道了。

乙 他是怎么看的？

甲 与你的和你朋友的想法相同。

乙 他可是个权威，这对你大大不利。

甲 我承认。

乙 你怎么会知道卡尧的看法？

甲 这是一位十分机智、明析事理的女人加里赞王妃告诉我的。卡尧刚演完《逃兵》^①，还没有下台。他在台上感受到一个随时可能失去自己的情人和生命的不幸者的全部忧惧，而王妃在他身边分担了他的全部感受。卡尧走近她的包厢，抬起你熟悉的那张笑脸，对她说了几句高高兴兴、恰如其分、彬彬有礼的话。王妃大吃一惊，对他说道：“怎么！你没有死！我不过是个观众，可是你的忧愁使我十分伤心，到现在还不能平静下来。——没有，夫人，我没有死。假如我如此经常地死去，我岂非太可怜了？——难道你毫无感受？——请原谅……”于是他们两位展开了一场讨论，讨论的结果和我们之间的讨论将要取得的结果是一样的：我坚持我的看法，你保留你的。王妃已经记不清卡尧列举的理由，但是她注意到这位伟大的模仿自然者在垂死之际，正当他就要被带去受刑的时候，发现台上一把椅子的位置没有摆对，而他呆会儿应该把晕过去的路易丝抱到这把椅子上去。于是他一面调正椅子的位置，一面用垂死者的声音唱道：“可是路易丝还没有来，我最后的时刻临近了……”可是你走神了；你在想什么？

① 瑟台纳的剧作(1769)。

乙 我在想为你提供一种折衷方案，那就是让演员在为数极少的个别时刻放任自己易动感情的天性。在这种时刻他似痴若迷，不再看到自己在演戏，他忘了自己身在台上，甚至忘了他是谁。他身在阿耳戈斯，迈锡尼，他便是他扮演的人物，他痛哭流涕。

甲 他的哭声有节奏吗？

乙 有节奏。他呼唤。

甲 呼声准确吗？

乙 准确。他生气，发怒，绝望。他完全受一种激情的驱使，并且让我的眼睛看到这种激情的真实形象，让我的耳朵听到，让我的心灵感到这种激情的真正声音，以致我受到感染，完全忘却自身，使我看到的不再是勃里查，盖恩，而是阿伽门农，使我听到的就是尼禄本人……等等。至于所有其他时刻，不妨都交给艺术去支配……我想，如果能做到这一步，也许演员与自然的关系就类似奴隶与镣铐的关系：奴隶学习怎样戴着镣铐自由行动，一旦他习惯了戴着镣铐生活，他既感不到镣铐的重量，也不觉得行动受到限制。

甲 一个易动感情的演员扮演的角色，可能在一两个瞬间达到这种精神错乱的境界；不过这些瞬间越是美，就越是与其余时间不相称。但你得告诉我，在这种情况下看戏岂非毫无乐趣可言，而且对你来说岂不变成一桩苦差使？

乙 不至于。

甲 还有，这种虚构的悲痛场面，是否比一家人围着亲爱的父亲或者母亲的灵床哀泣这一真实的家庭生活情景更感动人？

乙 不能。

甲 这么说，无论是演员还是你本人，都还没有彻底忘掉自

己……

乙 你已经叫我难以对答，我不怀疑你还可以叫我为难。不过我相信我能够动摇你的看法，如果你允许我请一个帮手。现在是四点半；《狄东》^①正在演出；我们去看罗古尔小姐的表演吧；她会比我更好地回答你。

甲 我但愿她能动摇我的看法，但是我不相信她办得到。勒古弗勒、杜克洛、德塞娜、巴林古尔、克莱蓉、杜梅妮都没有做到的事情，难道你以为她能做到吗？恕我直言，如果说这位登台不久的年轻女演员离完善的境地还差得很远，那正因为她是新手，不能做到丝毫不动感情。我向你预言，如果她继续动感情，继续扮演她自己，偏爱自然的有限本能而不是艺术的无限揣摩工夫，她就永远不会达到以上列举的那些伟大女演员的高度。她将会有美的瞬间，但是她的表演整体不会是美的。她将与戈桑及其他好几位女演员一样。她们演了一辈子戏，始终给人装腔作势，软弱无力和单调乏味的感觉，这正是由于她们易动感情的天性把她们禁锢在狭小的范围内，而她们从未超出这个范围。到现在你还要拿罗古尔小姐来反驳我的看法吗？

乙 当然罗。

甲 我们边走边谈吧。我跟你讲一件事，这与我们的话题相当有关。我认识毕加尔，可以在他家里随意出入。有一天早晨我去了。我敲门，艺术家为我开门，手里还拿着凿子。走到他的工作间门口，他把我拉住，对我说：“在让你进去之前，你先得向我保证你不怕见到一丝不挂的美人……”我笑

① 勒弗朗·德·蓬比让的剧作。

了笑……走进工作间。当时他正在雕刻萨克斯元帅的纪念碑，用一位绝色妓女做纪念碑上象征法兰西形象的模特儿。这位美人置身巨型雕像的包围之中，你想她给了我什么印象？我觉得她可怜，渺小，猥琐，象一只青蛙。四周的巨型雕像把她压垮了。如果我没有等到这次工作结束再离开，我本来会相信艺术家的话，把这只青蛙当作一个美人。可是我在工作收场以后看到她站到平地上，背向这些巨型雕像，相形之下她等于不存在。这一奇怪现象也适用于戈桑，黎柯博尼和所有不能够在舞台上放大自己的女演员。

万一有一位女演员天生的易动感情程度堪与登峰造极的艺术能够假装的程度媲美，那又会怎样呢？戏剧提供许许多多需要模仿的不同性格，同一个主要角色会遇到许许多多截然相反的情境，而这位罕见的善于啼哭的女郎却没有能力演好两个不同角色，她勉强胜任同一个角色的某些场合。她将是人们能够想象的技巧最不均匀，戏路最受局限，表现最愚蠢的演员。假如她有时候也想拔高自己，由于易动感情是她身上压倒其他一切的品性，过不了多久她就会回到平庸的境地。与其说她象一匹奔驰的骏马，不如说她象一匹弩马咬紧嚼子跑步。她的力量只能作片刻短暂、突然的爆发，没有逐渐过渡，没有准备阶段，也没有统一性，你会觉得她在发神经病。

既然易动感情必定伴随着痛苦和软弱，请问一个生性温柔、软弱、易动感情的人是否适合领会并且表达莱翁蒂娜的冷静，爱米奥娜不可遏制的嫉妒心，卡米叶的暴怒，梅洛普的母爱，费德尔^①的狂热和悔恨，亚格里庇娜不可一世的

① 拉辛的悲剧《费德尔》中的女主人公。

骄傲，克吕泰涅斯特拉的焦躁？你那位永恒的啼哭女郎只能扮演我们某几个哀伤角色，别让她越出这个范围。

这是因为，易动感情是一回事，有所感受是另一回事。前者是心灵的事，后者与判断力有关。这是因为，你可以感受强烈却不善表达。这是因为，你单独一人在社交场合，在炉火边上，面对不多几个听众朗诵、表演时可以表达自己的感情，在舞台上却一筹莫展。这是因为，凭借所谓的易动感情的天性，凭借灵魂和心肠，你可以在舞台上念好一两段台词，对其余一切却搞得很糟。这是因为，把握一个重要角色的全部广度，在这个角色身上做到明暗映衬，既有温情，也有弱点，在平静的地方和激动的地方作出均衡的表演，在细节上富于变化，在整体上和谐一致，掌握一套成体系的朗诵方法，甚而能补救诗人一时的随心所欲：所有这一切，只有冷静的头脑，深刻的判断力，高雅的趣味，辛苦的揣摩工夫，长期的实践，牢固的不同寻常的记忆力才能办到。这是因为需要诗人严格遵守的规则，*qualis ab incepto processerit et sibi constet*^①，对于演员来说更是严厉到一丝不苟的程度。这是因为，如果一个人从后台出场的时候没有记住他的表演和他的角色，他只能一辈子当一个初出茅庐的演员；或者如果他天生胆大、自负，兴致勃勃，单凭头脑的灵敏和长期的舞台经验来演戏，那么这个人热烈的情绪和似痴若醉的神态会使你折服，你会为他的表演鼓掌，就象绘画鉴赏家对一幅简笔勾勒的草图微笑一样，那幅草图里一切都露出端倪，但是任何地方都没有定型。这

① 拉丁文：使他在收场时和初出场时一样，前后完全一致。——贺拉斯：《诗艺》第127行。

种演员很少见，我们偶尔能在集市上或者尼高莱家里遇到他们。也许这些疯子最好保留他们的本色，做仅具雏型的演员。他们再下功夫也不能得到他们缺少的东西，反倒可能失去他们已有的东西。他们不值那么多，不要把他们摆到一幅完工的画旁边去。

乙 我只剩下一个问题要提出来。

甲 请吧。

乙 你见没见过整个剧本的演出都无懈可击？

甲 我确实不记得……不过你容我再想一想……是的，偶尔见过一个平庸的剧本由平庸的演员完美地演出……

两位对话者于是出发去看戏，可是已经没有座位了。他们只好来到杜伊勒里宫，默默地散了一会儿步。他们似乎忘记他们是待在一起的，每个人都在跟自己说话，好象只有他一个人在场。其中一位的声音很大，另一位声音很低，听不清他在说什么，偶尔从他嘴里漏出几个孤立然而清楚的单词，根据这些片言只语不难断定他并不服输。

我能够披露的仅仅是发表奇谈的那一位的想法。我们若把一个自言自语的人说的话中起联系作用的成分都去掉，他的想法就显得东拉西扯，缺乏条理，我就按照这个样子转述那一位的想法。他说：

假如我们让一个易动感情的演员来代替他，我倒想看看那位演员怎么应付这个场面。而他是怎么做的呢？他把脚搁在栏干上，脑袋歪向一侧肩头，一面系他的袜带，一面回答他蔑视的那个朝臣。就这样，除了这位冷静、卓越的演员，任何人遇到这

个意外事件都会手足失措，他却能急中生智，使之适应舞台上的场面。

（我想他指的是巴龙在悲剧《埃塞克斯伯爵》中的表演。他微笑着补充说：）

是啊，他会认为那位女演员是动了感情的。她气息奄奄倒在知心女友的怀里，眼睛却对准三楼包厢，发现其中有一位年老的检察官正被感动得泪流满颊，此人的悲伤表情看来特别滑稽。她就说：“喂，你看楼上那一副嘴脸……”她用喉音低声说出这句话，听来好象她在继续发出含糊不清的哀怨声似的……你去对别人说吧，我可不信！假如我没有记错，这是戈桑演出《查伊尔》时发生的事情。

还有这第三位，他的结局如此悲惨。^① 我认识他也认识他的父亲。他父亲有时候请我凑着他的助听器讲话。

（毫无疑问这里指的是明智的蒙梅尼尔。）

这个人是单纯和诚实的化身。他天生的性格与他出色地扮演的答尔丢夫有什么共同点呢？没有任何共同点。那么他从哪里学到这歪脖子的姿态，这古怪的转动眼珠的方式，这故意放得温和的腔调，以及伪君子角色的其他种种微妙之处？请你留神你的答话，我在这儿等着你呢。——全凭深入模仿自然。——全凭深入模仿自然？你会看到，自然中多情善感灵魂的最明显的外在标志，与伪善的外在标志是不等量的；人们不能在自然中研究伪善的外在标志，一个才华卓绝的演员把握和模仿感情的外在标志，比起把握和模仿伪善的外在标志要容易得多。如果我确认在灵魂的全部品性中，多情善感是最容易假装的，那是因为可

^① 蒙梅尼尔于一七四三年暴卒。他的父亲勒萨日晚年重听。

能没有一个人从未动过感情，残酷和不近人情到心里连一点感情的幼芽也不存在，可是对于所有其他情欲，诸如吝啬，猜疑，我却不敢同样保证。难道一个得心应手的工具……——我明白你的意思。假装感情丰富的人与真的动了感情的人之间存在的差别，就是模仿与事物本身的差别。——好极了，好极了。在前一种情况下，演员不必把自己分裂成两个人，他突然一下就蹦上理想范本的高度。——突然一下就蹦上去！——你别挑字眼。我的意思是，由于他从未回到他自身这个渺小的范本上去，他在模仿感情丰富的性格时，就能做到和模仿吝啬、伪善、两面派以及其他任何一种并非他本人的性格时同样伟大、同样令人惊讶、同样完美。一个天生易动感情的人让我看到的東西是渺小的；另一个人的模仿却是强有力的。如果你说有时候他们的表演同样有力，我却绝对不承认有这种可能。即便有这种情况，那位有充分自制力的人全凭揣摩工夫和判断力演戏，他表演的将是日常经验中看到的那个样子，比那个一半凭自然，一半靠揣摩，一半根据一个范本，另一半依照另一个范本表演的人更有统一性。不管他多么巧妙地混合这两种模仿，敏感的观众区分这两者比高明的艺术家辨别一座雕像上不和谐的地方还要容易。艺术家不难发现某根线条形成两种不同风格的界线，或者区分根据一个模特儿雕成的正面与根据另一个模特儿雕成的背面；观众也会作类似的区分。——让一个老练的演员停止用头脑演戏，让他忘掉自己，让他心里产生迷乱，让他动感情，听凭感情的摆布。这样他就能使我们陶醉。——可能的。——他将使我们赞叹不已。——这并非不可能，但有条件：他不能脱离他的朗诵体系，必须保持表演的一致性，否则你会说他发疯了……是的，这个假定如能成立，我承认你会享受到美的瞬间。不过你是喜欢一个美

的瞬间呢，还是一个美的角色？如果你选择瞬间，我要的却是角色。

说到这里，发表奇谈的那一位就沉默下来了。他迈开大步散步，根本不看方向；假如被挡住去路的人不左躲右闪，他准会与他们相撞。然后他突然停住，使劲揪住他的辩论对手的胳膊，用安详、专断的语气说道：我的朋友，范本有三种：自然造成的人，诗人塑造的人和演员扮演的人。自然造成的人比诗人塑造的人小一号，诗人塑造的人又比演员扮演的人小一号，后者是三种范本里最夸大的。演员扮演的人踩着诗人塑造的人的肩膀，他把自己装在一个巨大无比的用柳条编成的人体模型里，而他自己就成了这个模型的灵魂。他操纵起这个模型来甚至能使诗人感到害怕，叫诗人认不出这就是他自己塑造的那个范本。他更叫我们害怕，就象你说的那样，好比一帮顽童装神弄鬼，相互惊吓，一面把他们穿的短上衣高高举过头顶，一面尽力模仿他们假扮的鬼魂的嘶哑、凄厉的声音。可是，你有没有见过一幅描绘儿童游戏的版画？你有没有发现画中有一个孩子从头到脚套着狰狞可怕的老人面具往前走？他的伙伴们吓得四散逃窜，而他却在面具底下笑个不停。这个孩子是演员的真正象征；他的伙伴们则是观众的象征。如果一个演员不怎么动感情，而且这就是他的全部本事，你是否认为他是一个平庸的人？留神你的回答，因为这是我给你设下的又一个圈套。——假如他天生极易动感情，那又会发生什么情况呢？——会发生什么情况吗？他或者一点不会演戏，或者演得很可笑。是的，很可笑。你若感兴趣，我可以现身说法。每当我想讲述一个悲惨的故事，不知为什么我就心烦意乱；我的舌头不灵活；我的声音走样；我的思想失去条理；我的话说到一半就停住；我变得结结巴巴，我发觉这一

点；我泪流满颊，于是我沉默不语。——于是这恰好使你取得成功。——在社交场合我会成功，可到了剧场里，我只会听到嘘声。——这是为什么？——因为人们上剧场不是为了看别人流泪，而是为了听到能引出自己眼泪的台词，也因为这种自然的真实与按照规矩定下来的真实不协调。请容我解释。我的意思是说，戏剧体系，情节和诗人编写的台词都与我那种断断续续、哭哭啼啼、喘不过气来的朗诵方式格格不入。你现在看到，过分忠实地模仿真实的自然，即便是最美的自然，也是不允许的；有一些界限是不应该逾越的。——这些界限是谁确定的？——出于常识，我们不能让一种才能损害另一种才能。有时候需要演员牺牲自己以成全诗人。——可是，如果诗人的作品适合他作忠实于自然的表演呢？——好吧！这么一来你就会有另一种悲剧，与你现在看到的悲剧大不相同。——那又有什么不合适呢？——我不太清楚你会因此得到什么好处，不过我很明白你会失去什么。

说到这里，发表奇谈的那一位第二次或第三次走近他的对手，跟他说：

这句话不雅驯，可是很滑稽，而且说这句话的那位女演员的才能是众口交誉的。说话的场合和用的词与戈桑那件轶事可谓无独有偶。当时她倒在比约-包吕克斯身上，气息奄奄，至少我以为她快要死去。她低声对比约说：“啊！比约，你身上太臭了！”

这是阿诺扮演戴拉依尔时的趣闻。在这个时刻，阿诺真的成了戴拉依尔吗？不。她是阿诺，始终是阿诺。演员具有的某种品质如果发展到极端会把一切都搞糟，那么你怎么也不能说

服我称赞这种品质的中等程度的发展。不过我不妨假定诗人写出一场戏供人在剧场里用我在社交场合朗读的方式去朗诵；谁又会去演这场戏呢？没有人，即便最有自制力的演员也不会去。假如他有一次演好这场戏，有一千次他都要失败。因为那时候他是否成功取决于极少的东西！……你是否觉得最后那个论据不够扎实？好吧，就算是这样吧。不过我仍要引出结论：这将使我们戏剧的夸张程度有所减轻，使我们的演员把高跷绑得略微低一点，使事情差不多保留它们的原状。若有一位天才诗人达到这个神奇的自然真实，他必将招来成群结队平淡乏味的模仿者。可是一旦你达到自然纯朴的境界，决不允许你从那个高度下降一步，否则你就变得乏味，讨厌，可憎。你不这么想吗？

乙 我没有任何想法。我没有听见你在说什么。

甲 怎么！难道我们没有继续辩论？

乙 没有。

甲 那你到底在干什么？

乙 我在瞎想。

甲 你想到什么？

乙 想到一个英国演员，名字大概叫麦克林^①。那天我正好去看戏，他请求观众原谅他胆敢在嘉理克之后扮演莎士比亚的《麦克白》中的某个角色。他有一段话说到，演员若在强烈感受的驱使下慑服于诗人的天才和灵感，听凭诗人的摆布，这是非常有害的。我不记得他提出的理由，但是这些理由

① 麦克林与嘉理克是对头，相互使坏。

很精微，当场就被观众领悟，博得掌声。再说，假如你对之有兴趣，你可以在《圣詹姆斯记事》发表的一封信里找到这些理由，署名是昆克提连。

甲 难道说我这么长时间一直在自言自语？

乙 可能的；就象我这么长时间一直在瞎想一样。你知道从前由男演员扮演女角吗？

甲 我知道的。

乙 奥吕-热尔^①在他的《亚底克之夜》中讲到一个名叫包罗斯的演员。他穿着厄勒克特拉的丧服，怀抱俄羅斯忒斯的骨灰瓮上场，里面装的却是他不久前死去的儿子的骨灰。于是观众看到的不是虚妄的演出，不是扮演出来的小小痛苦，剧场里响彻喊叫声和真正的呻吟。

甲 那么你以为那时候包罗斯在舞台上讲话与他在自己家里讲话一样吗？不，不。我不怀疑他产生了神奇的效果，不过这个效果与欧里庇得斯的诗句，与演员的朗诵都不相干；观众受感动是因为他们看到一位伤心的父亲用泪水湿透他亲生儿子的骨灰瓮，这个包罗斯可能不是一个庸碌的演员，普鲁塔克讲到的那个伊索普斯也不是。普鲁塔克写道：“某日，伊索普斯当众饰演阿特柔斯王熟思如何报复其弟堤厄斯忒斯之际，适有一仆人忽于彼前急趋而过。彼因体察阿特柔斯之激烈情感，怒不可遏，且亟欲生动显示剧中人雷霆之威，乃以手中节杖猛击该仆之头，立毙之……”^②这是个疯子，行政长官应该当场把他送到塔卑因山^③上去。

① 奥吕-热尔(Aulu-Gelle)，公元二世纪的拉丁学者。

② 见《西塞罗传》。

③ 罗马城中的一座小山。山上有悬崖，古代常把犯人从悬崖上推下去。

乙 他想必这么做了。

甲 不见得。罗马人把一个大演员的生命看得很重，把奴隶的性命不当一回事！

不过，有人说演说家在情绪激昂、怒火中烧的时候更能打动听众。我不以为然。他在模仿怒火的时候更能打动听众。演员不是在他们当真发怒的时候，而是在他们恰如其分地表演发怒的时候才给观众强烈的印象。在法庭上，在集会上，在一切有人想操纵其他人的情绪的场所，人们时而佯为发怒，时而假装害怕，时而故作可怜相，以便在其他人身引起同样的感情。这是因为激情本身做不到的事情，模仿得当的激情却能够做到。

我们不是常听人说某人很会做戏吗？这句话的意思不是说此人感情丰富，相反是说他即便毫无感受，也善于装出动了感情的样子。演员这个角色还要艰巨得多，因为他除此之外还要找到台词，一身兼任诗人和演员。诗人在舞台上可能比演员在社会上更加灵活，但是你是否相信演员在舞台上能比一个历尽沧桑的朝臣更有城府，更善于假装喜悦、忧伤、多情善感、钦佩、仇恨或者温情？

不过天色已晚。我们吃饭去吧。

施康强 译

波旁的两朋友*

(节 译)

故事可分为三类……,你也许会说不止三类……那也好。不过,我把荷马、维吉尔和塔索的故事看作一类。我称这类为神奇故事。在这类故事里,自然被夸张了,事实是不可信的。如果讲述者恪守他所选定的模式,而且情节和对话都符合这个模式,那么他就达到了作品所能达到的最高境界,你也就无法从中找出任何瑕疵。当你进入故事情节,犹如踏上了陌生的土地,那里发生的一切和你周围的情形迥然不同。在那里,一切都显得异常高大,而你身边的一切则显得异常渺小,另一类是趣味故事。拉封丹、魏吉耶、阿里奥斯托和汉弥尔登^①都属于这一类。这类故事家不模拟自然,不讲究真实,也不追求幻象。他投身于想象的天地之中。请告诉这样的故事家,他尽可以轻松愉快,细腻巧妙,丰富多采,别具匠心,甚至荒诞不经都不要紧,但情节一定要扣人心弦,始终要让形式的完美掩盖内容的虚假。如果这位故事家达到了这一要求,他就做到了一切。最后还有一类历史故事^②,

* 《波旁的两朋友》,短篇小说,于一七七三年在《道德故事》集中发表。这里节选的,是其中有关小说及艺术中一般与个别的关系问题的论述。

① 魏吉耶(Vergier, 1655—1720),法国诗人。阿里奥斯托(Arioste, 1474—1533),意大利诗人,《愤怒的罗兰》的作者。汉弥尔登(Hamilfon, 1646—1720),用法语写作的冰岛作家。

② 历史故事——即写实故事。

这就是斯卡龙、塞万提斯和马蒙泰尔等人作品中的那种故事。

“什么历史故事，什么历史故事家，见鬼去吧！无非是些枯燥无味，毫无热情的谎言家！”

“是的，倘若他不精于此道，他就是谎言家。他想让你信以为真，他坐在你的壁炉旁，他所追求的是严格的真实。他要让你相信，让你趣味盎然，让你动感情，让你随他摆布，让你毛骨悚然，让你潸然泪下。如果故事家缺乏口才和诗意，是无法收到这样效果的。但口才是谎言的一种，而诗意则比任何别的东西更与幻象格格不入。口才和诗意无一不是虚张声势、言过其实和任意夸大，令人难以置信。然而，这样的故事家怎样使你信以为真呢？且看他高明的手段：他在故事里不时加进一些极为逼真的细节，还有一些非常朴实自然且又难以杜撰的典型特征，以至你最后不得不对自己说：“天哪，这是真事呀！这种事是编造不出来的呀！”他就这样掩饰了口才和诗意的过分夸张，用自然的真实保护了艺术的威信。这样他就同时满足了两个似乎相互抵触的要求：既是历史家，又是诗人，既是诚实人，又是谎言家。

举一个另一门艺术的例子，也许能把我的意思说得更明白。一个画家在画布上画了一个头像，各部分都画得有力、雄健而又匀称，这幅画可以说是最完美最罕见的一个整体。当我望着这幅画的时候，顿时产生了尊敬、赞赏而又恐惧的感情。我努力在生活中寻找它的模特儿，然而徒劳。生活中的模特儿无力、渺小而又俗气。“啊！这是一个理想化的头像！”我这样想，也这样对自己说。但是，画家若是在这个头像的前额上添一颗痣，太阳穴上添一道疤，嘴唇上添一条隐约可见的伤痕，这幅如此理想化的头像，就会立即变成一幅肖像画。眼角或是鼻子旁边加上一个小小的斑点，这张女人的脸就不再是维纳斯而是我的

某个邻居的画像了。于是，我要对历史故事家说：“你的那些人物都很美，姑且这么说吧，但是太阳穴上缺一个疤，嘴唇上缺一道伤痕，鼻子旁边缺一个斑点，不然，这些人物就真实了。正如我的朋友卡尧所说：“只要在我的鞋上添一点尘土，人家就会说我是刚从乡下回来的，而不会说我是从包厢里出来的。”

Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.^①

许明龙 译

① 拉丁文：

他巧妙地把真实和谎言糅合在一起，
诗中的一切都环环相扣，浑然一体。

——贺拉斯：《诗艺》第159行。

拉摩的侄儿*

(节 译)

我 你最近在作什么曲子?

他 什么也没作。

我 这种工作很辛苦。

他 我本来就够笨的。自从听了杜尼^①和其他青年作曲家的音乐作品,更觉得自己完蛋了。

我 那么你是赞成这种风格了^②?

* 《拉摩的侄儿》,对话体中篇哲理小说,初稿写于一七六一年,几经修改,一七七四年完成最后一稿。本文未在作者生前发表,只以手抄本形式流传。一八〇三年,一份抄稿从俄国传到德国,为席勒所发现,立即推荐给歌德,歌德亲自译成德文,于一八〇五年出版,在欧洲引起强烈反响,受到黑格尔的高度赞扬。但法文原稿直至一八二三年才被发现,并第一次刊印出版。本篇含有丰富的辩证思想,被恩格斯誉为“辩证法的杰作”。这里节选的,是文中有关音乐和美的一段对话,根据加利玛出版社七星文库编注的《狄德罗文集》译出。

① 杜尼(Duni, 1709—1775),意大利作曲家。曾任意大利喜剧院院长,一七五二年来到巴黎,与法瓦尔、瓦戴等人合作,创作、演出了二十多出喜歌剧。其中喜歌剧《画家爱上了他的模特儿》(1757)尤其著名。

② 指一七五二年八月一日开始爆发的“丑角之争”。那天意大利剧团在巴黎上演贝尔戈莱兹的《女仆情妇》,整个巴黎音乐界、文艺界分裂成两个阵营,议论纷纷,争论激烈。卢梭称这场争论“比一场宫廷政变或一件宗教事件”还激烈。《拉摩的侄儿》中曾数次谈过这个问题,如谈到音乐家拉摩时,说他打倒了吕利,自己也断送在意大利的名家高手手里。

他 当然。

我 那么你从这些新歌曲中找到了艺术美喽？

他 这还用问吗！当然啦，我可以向你保证！吟咏得多么精彩！多么真实！表现得多么生动！

我 凡是模仿性艺术在自然中都有其原型。一个音乐家创作一首乐曲时，他的原型是什么呢？

他 为什么不从更高的角度来看待这个问题呢？首先，什么是乐曲？

我 我要坦率地承认，这个问题我无法回答。我们大家都有这种情况：我们脑海中只不过有一些词汇，由于经常使用，甚至还能使用得相当正确，我们就自以为理解了这些词汇的涵义，而实际上却只把握住一些模糊的概念。当我说出乐曲这个词的时候，与你以及你的大部分同类说声誉、责骂、荣耀、恶行、美德、谦虚、端庄、羞耻、可笑这些词的时候一样，我的概念也并不比你们的更明确。

他 乐曲是用艺术所创造，或由自然所激发的分成音阶的音，随你的心意，或用歌喉或用乐器，来模拟自然声响或感情的心曲。你会看到，在这个定义里，将该改动的几个词改动一下，这个定义便完全适用于绘画、修辞、雕刻和诗歌。现在，我们回到你的问题上来：音乐家或乐曲的原型是什么？如果这个原型是有生命的、有思想的，那就是道白；如果原型是无生命的，那就是声响。应该将道白看作是一条线，乐曲是另一条线，它蜿蜒追随着道白这条线。作为乐曲的原型，道白越是有力量，越是真实，乐曲与道白那条线的交点越多，乐曲就越真实，越优美。对这一点，我们的青年音乐家们①

① 指杜尼及其合作者们。

体会很深。当我们听到《我是一个可怜虫》这首歌的时候，便仿佛听见一个守财奴的怨诉。这个守财奴将黄金埋在地下的时候，如果不是唱，而是对大地说：“啊，大地，接受我的珍宝吧！”那语调也会是一样的。而一个少女，感到脸红心跳，手足无措，哀求老爷放她走的时候，表达的方式就可能与此完全不同。这些作品中，性格丰富多采，道白方式变化无穷，这是非常了不起的，我对你这么说，保证错不了。小伙子感到自己就要死去，高声唱着《我的心儿要远行》那一段，你去听听吧！听听那歌唱，听听那配乐，然后你告诉我，一个垂死的人真实的声音和这段音乐的表达方式之间有什么区别。你会看到，乐曲这条线是否与道白那条线完全相吻合。我还没有对你谈及节奏问题，那是乐曲的又一个条件。我仅限于谈表达。我在什么地方读到这么一段话：Musices seminarium accentus^①，“语调是乐曲的来源。”没有比这话说得更透彻的了。从这里你可以断定，善于创作宣叙调，是多么困难又多么重要的事情！任何美妙的乐曲，都可以改编为美妙的宣叙调；任何美妙的宣叙调，技巧纯熟的人也能将其改编为美妙的乐曲。一个很会朗诵的人，是否也一定会唱歌，我不敢保证；但是一个很会唱歌的人，若是不会朗诵，那我真是莫名其妙了。请你相信我对你说的这一切吧，这都是实话。

我 相信你的话，我当然求之不得。只是有一个小小的障碍，还使我有些犹豫。

他 是什么障碍呢？

我 这就是：如果你刚才谈的那种音乐是美妙的，那么，神圣的

① 拉丁文：“语调是乐曲的来源”。

吕利、康普拉①、德斯图什②、莫莱③，甚至不瞒你说，还有你亲爱的叔叔，他们这些人的曲子，就一定有些平淡了。

他（凑到我耳边，回答我说）这里有许多人认识我，我不愿意别人听见我的话，我叔叔创作的曲子也是平淡的。我倒不为亲爱的叔叔担心，既然他“身价很高”④。他这个人简直就是一块石头。他看见我渴得舌头垂下一尺长，都不会给我一杯水喝。他那第八音，第七音，轰轰，哼哼，都都都，都尔律都都，象魔鬼一样聒噪刺耳，一点意思也没有。只要是粗通音乐、不再把吵吵闹闹当成音乐的人，怎么也不会适应这个调调。应该发布警察条例，禁止任何人，不管他职务多大，地位多高，叫人演唱佩尔戈莱兹⑤的《斯达巴》⑥。这个《斯达巴》，应该叫刽子手来亲手将它烧毁。说实话，这些该死的小丑⑦，用他们的《女仆情妇》、《特拉科洛》，已经狠狠地打了我们的屁股。从前，一出《唐克莱德》、《埃西》、《多情的欧罗巴》、《多情的印度女郎》、《卡斯托耳和普鲁斯》、《诗才》⑧等等，可以演上四个月，五个月，六个月。《阿尔米德》⑨一直就没有停演过。现在，所有这些剧目，都象纸牌

① 康普拉(Campra, 1660—1744)，法国作曲家，曾任歌剧院院长。

② 德斯图什(Destouches, 1692—1749)，法国作曲家，康普拉的弟子。

③ 莫莱(Mauret, 1682—1738)，法国作曲家。

④ 这是一个文字游戏，法文中“cher”一词，既可以作“亲爱的”解，也可作“昂贵”解。

⑤ 佩尔戈莱兹(Pergolese, 1710—1736)，意大利作曲家。

⑥ 《斯达巴》创作于一七三六年，主要是宗教音乐。

⑦ 指佩尔戈莱兹之流。

⑧ 这些都是当时法国经常上演的歌剧，其中《埃西》系吕利作曲，《多情的印度女郎》和《卡斯托耳和普鲁斯》为拉摩作曲。

⑨ 《阿尔米德》，吕利作曲的抒情悲剧，一六八六年在巴黎首次演出。

城堡^①一样一个挨着一个倒了下去。所以雷伯尔和弗兰克尔^②暴跳如雷。他们说一切都完了，他们要破产了；说如果继续容忍露天戏剧这种下流演唱，民族音乐就要见鬼去了；他们还说，死胡同^③里的王家学院只好关门大吉。这里面，倒有些真话。那些三、四十年来每逢星期五便到剧院来的老顽固们，以前总是玩得很高兴，现在都感到厌倦，呵欠连天，却不知道原因何在，他们百思不得其解。为什么不来问问我呢？杜尼的预言一定会实现。按照现在事情发展的趋势来看，从《画家爱上了他的模特儿》上演算起，四、五年后，要是在那著名的“死胡同”里还有一个活人，我就情愿死掉。那些尊贵的先生们已经放弃了他们原来的交响乐，改奏意大利交响乐了。他们以为自己的耳朵会适应意大利交响乐，而不致对声乐有什么影响，似乎交响乐之于歌唱与歌唱之于真正的道白并不相同。实际上，除了少许的自由度以外，歌唱完全是受乐器的音域和手指的灵活度启发的；在他们看来，似乎小提琴不是模拟的歌手，而当有一天，苛于求新的歌手取代了美貌的歌手的时候，歌手也会成为模拟的小提琴。他们说，第一个演奏洛卡泰利^④作品的人就是新音乐的传播者。这话你对别人说去吧，我可不信。他们会使我们习惯于用乐曲和歌喉，用乐器，去模拟情感的声调和自然现象，因为这就是音乐对象的整个范围，而我們也会永远保持对于腾跃、投枪、卓著的军功、凯旋、胜利

① 一种儿童游戏，将折好的纸牌竖立排好，推最下面一张，上面的即顺次倒下。

② 雷伯尔和弗兰克尔都是歌剧院经理。

③ 指王家歌剧院的过道。

④ 洛卡泰利(1695—1764)，意大利作曲家兼小提琴家。

的兴味么?“去看看他们是否来了, 冉!”他们以为, 只要看到配乐的悲剧或喜剧的某些场面, 他们便会流泪或捧腹大笑; 以为传到他们耳边的, 是愤怒、仇恨、嫉妒的音符, 爱情的真实的怨诉, 讽喻, 意大利或法兰西戏剧的噱头; 以为他们依然会对《拉贡德》和《柏拉泰》赞赏备至。我向你保证, 这都是胡说八道。他们大概会不断感受到意大利语言的和谐、韵律、省略及词序颠倒, 在适应技巧、速度、表情、各种歌曲以及声音的节奏感时, 运用得多么自如, 多么灵活, 多么柔和, 他们会继续无视他们自己的语言是多么生硬、沉闷、笨重、呆滞、学究气十足和单调乏味。就是这样, 就是这样。他们深信, 看到一位母亲为儿子死去而痛哭, 他们会洒上一掬泪水; 暴君下令进行屠杀, 他们也会浑身颤抖。对这类梦幻剧, 庸俗乏味的神话, 甜丝丝的小牧歌, 他们是不会厌倦的。这些东西既表现了文人的庸俗趣味, 也表现了竟然忍受这些东西的艺术的贫乏。尊贵的先生们, 不会是这样的, 也不可能是这样的! 真、善、美有他们正当的权利。一开始, 人们会对他们有所争议, 但到最后必然赞赏他们。没有打上这一标记的东西, 可能一时为人们赞赏, 但到最后, 人们就要打呵欠了。打呵欠吧, 先生们! 放开打吧, 先生们, 不要拘束! 自然的王国, 也是我所说的三位一体的王国, 地狱的大门永远压不倒它。“真”是圣父, 他产生了“善”, 即圣子; 由此又出现了“美”, 这就是圣灵了。这个自然的王国, 也是我所说的三位一体的王国, 定会慢慢建立起来。外来的神新来乍到时, 谦卑地置身于本地神旁边的祭坛上。渐渐地, 他的地位稳固起来。有一天, 他用胳膊肘推了他的伙伴一下。于是, 叭哒一声, 那偶像立即倒地。人家

说，耶稣会教士们把基督教移植到中国和印度，情形就是如此。不管让森教派的人怎么说，这种极为策略的方法，不声不响，不流血，不杀人，不拔掉一根毫毛，就达到了目的，在我看来，是最好的办法。

我 你刚才说的这番话，还有点道理。

他 有点道理？那太好了。若说我花了多少工夫，那也是见鬼！这就象我推推你一样，轻而易举。我的叔叔露面的时候，我就和“死胡同”里的音乐师一个模样。要是我这番话讲得比较及时，那无非是因为，一个烧炭的学徒谈起他的本行来，总要比所有学术协会的人和全世界的杜哈曼们^①强得多。

于是他又开始踱来踱去，哼唱起《疯人岛》、《画家爱上了他的模特儿》、《钉马掌的师傅》、《女讼师》^②的若干曲调，不时举起双手，抬眼望天，高声叫道：“这美不美！天哪！这美不美！一个人头上长了耳朵，还能提出这样的问题吗？”他开始兴奋起来，低声吟唱。接着他越来越起劲，嗓门也提高了。手势、面部表情和身体动作也都相继而来。我说，好了，他已经昏头昏脑，又要出洋相了。果然，他扯着嗓门唱起来：“我是一个可怜虫……老爷，老爷，放我走吧……啊，大地，接受我的珍宝吧；保存好我的财富……我的灵魂，我的灵魂，我的生命！啊，大地！……亲爱的朋友在这里，亲爱的朋友在这里！——Aspettare e non venire… A Zerbina penserete … Sempre in contrasti con te si sta…^③”他把意大利的，法国的，悲剧的，喜剧的，各种性质的

① 杜哈曼·蒙梭及其兄弟，还有杜哈曼·德兰维里叶，均为学识渊博的学者。

② 以上均为杜尼及其合作者创作的歌剧。

③ 意大利文：莫前来，且等待……你要把泽尔比娜记心怀……与你相比，人人逊色……

三十首曲子堆在一起，混在一块。忽而是低音，一直低到地狱；忽而模仿假声，扯着嗓门喊叫，又高入云端。他模仿着歌曲中各种人物的步伐、姿态和手势，愤怒、温和、高傲、讥讽的表情相继出现。忽而是一个痛哭流涕的少女，他将那少女矫揉造作的神态表现得淋漓尽致；忽而他又是教士、国王、暴君，威胁，发号施令，暴跳如雷；忽而他又扮成奴仆，唯唯喏喏。他怒气平息，他懊恼，他抱怨，他大笑，可从来不走调，不错节拍，不违背歌词的意义和曲调的性质。所有推木头^①的人都离开了各自的棋盘，聚集在他的周围。咖啡馆的窗外也挤满了闻声停步的行人。哄堂大笑的声音几乎要把屋顶掀开。可是他却毫无觉察，在精神错乱和近于疯狂的激情控制下，继续表演下去。真不知道他是否还能恢复正常，是否需要把他扔进马车直接送到精神病院去。唱到若麦里^②的《悲叹》中的一段时，他用令人难以置信的准确、真实和热情反复唱着每一节中最优美的地方。先知描述耶路撒冷的破灭时，有一段必不可少的优美的宣叙调。他演唱时热泪纵横，在场的每一个人都情不自禁地落下泪来。细腻的演唱，有力的表达，痛苦的表情，一应俱全。作曲家突出表现了其大师手法之处，他都着重表现出来。他有时离开歌唱部分，去充当乐器演奏部分；然后又突然离开演奏部分，回到歌唱部分。他就是这样将两部分有机地配合起来，以保持两部分的联系和整体的统一。在我从未感受过的最奇异的情景中，他抓住我们的武器^③，高高举起……我是否赞叹呢？对，我赞叹不已！我是否心怀怜悯呢？是

① 人们戏称下棋为“推木头”。

② 若麦里(Jomelli, 1714—1774)，意大利作曲家。

③ 当指手杖之类。

的，我很怜悯他。但在这些感情中，又混进了一丝滑稽可笑的感觉，改变了上述情感的性质。

看见他模拟各种乐器的模样，你大概会忍俊不禁。他双颊鼓起，鼓得老高，发出嘶哑的声音，表现号和巴松；他用响亮的鼻音来表现双簧管；他用令人难以置信的速度急速变换着嗓音，寻找着最相近的声音来模仿弦乐；他用吹口哨来代替小笛；他象鸽子一样咕咕地叫，便是横笛。他又叫又唱，象个疯子一样折腾着；一个人扮演男、女舞蹈演员，男、女歌手，整个乐队，整个歌剧团；一个人分演二十个不同的角色，一会奔跑，一会停下，就象着了魔一样，两眼闪闪发光，嘴上喷着唾沫星子。那天气温极高。汗水沿着他额上的皱纹、顺着双颊往下淌，与头发上扑的香粉混在一起倾注下来，在外衣的上端留下一道道污痕。他什么表情我没见到呢？他哭，他笑，他叹息，他凝神注视，或深受感动，或安静自在，或火冒三丈；一会儿他表演一个痛苦得昏厥过去的女人，一会儿他表演一个走投无路的倒霉鬼；高耸入云的神殿，夕阳西下时安静下来的飞鸟，僻静、凉爽之处的潺潺流水，高山上奔腾而下的飞泉；一场雷阵雨，海上风暴，遇难即将身死者的呼号，夹以狂风呼啸、雷声滚滚；一会儿又是漆黑的夜晚，一片阴暗和寂静，就连寂静也能用声响描述出来。他已经完全丧失理智。累得精疲力竭以后，他象一个刚刚从酣睡中醒过来的人或久久心不在焉的人那样坐在那里，呆若木鸡，表情呆滞，惊愕迷茫。他向四周张望，仿佛一个迷路的人极力要辨别出自己身在何方。他等待着体力和精神恢复过来。他下意识地擦拭着面孔，仿佛一个人一觉醒来，看见自己床铺四周围了一大群人一般。他完全忘记了或者根本无视自己刚才的所作所为，一下子大喊大叫起来：“喂，先生们，出什么事啦？为什么你们又笑，又

惊讶？这是怎么一回事？”然后他接着说：“这才应该叫音乐和音乐家呢！不过，先生们，也不应该看不起吕利的某些作品。歌词不变的话，谁能将‘啊！我要等待’这一场一字不改地写得更好，我看未必。也不要看不起康普拉的某些段落、我叔叔的小提琴曲和加沃特舞曲^①，他创作的战士、教士、祭司的前奏部分……‘惨淡的烛光，比黑暗更可怕的夜晚……鞑靼之神，忘却之神……’”到这里，他提高了嗓门，拉长了声调。他身旁的人都逃到窗边，我们都用手指堵住耳朵。他补充道：“这种地方就需要声音洪亮，器官有力，肺活量大。四旬斋和主显节已经过去。不久就要为圣母升天节效劳了。他们还不知道演奏什么音乐，当然也不知道什么对音乐家合适。抒情诗还有待产生。不过有一天他们会达到这个水平的。经常听佩尔戈莱兹、撒克逊、戴拉德格里亚斯、特拉埃达和其他人的作品，经常阅读梅达斯塔斯^②的作品，他们就一定会达到这个水平。”

我 怎么，难道基诺^③、拉莫特^④、封特奈尔对此也一窍不通么？
他 对于新的风格他们不行。把他们全部美妙的诗作拿来看看，就没有连续六行能够谱曲的。那都是精巧的格言，轻飘飘、软绵绵、雅致的情诗；可是我们的艺术，是所有艺术（连德摩斯台尼的艺术也包括在内）中最强有力的艺术，要知道这些诗句对我们的艺术来说是多么空洞无物，你可以叫人背诵一下这些段落，你会感到这些诗句是多么平淡、多么

① 法国古代的民间舞。

② 梅达斯塔斯(1698—1782)，意大利诗人。

③ 基诺(Quinault, 1635—1688)，法国悲剧诗人。

④ 拉莫特(La Motte, 1672—1731)，法国悲、喜剧诗人。

没有生气、多么单调！那里面没有任何东西可以作为歌曲的原型。我倒宁愿将拉罗什富科的“箴言集”或者帕斯卡尔^①的“随想录”拿来配乐。只有在激情如兽性般的呼喊中写出的诗行，才适合于我们。这样的诗句必须一个紧接一个，句子必须简短；意义应该直截了当，又耐人寻味。作曲家必须能够自由处置一切和每一段落，删削一个词或者重复一个词，缺一个词就可以加上；拿它象水母一样翻过来倒过去而不会将它毁坏。词序可以倒置的语言，其本身就有这一切优点。与这些语言相比，法语抒情诗要困难多了……“野蛮的人，残酷的人，把你的匕首插进我的胸膛吧！我已经准备好，接受这致命的一击。来吧！别怕……啊，我周身瘫软，就要死去……神秘的火焰在我周身燃烧……残酷的爱情，你要我怎样……让我享受这我曾享受过的甜蜜的宁静吧……把理智还给我……”感情必须强烈。作曲家和抒情诗人的柔情应该达到极点。乐曲几乎总是一场的结尾。我们必须有感叹句、感叹词、删节号、中断、肯定、否定。要呼唤，祈求，叫喊，叹息，哭泣，放声大笑。但是绝不要有什么诙谐、警句、美妙的思想，这些东西与一般人距离太大。可是，你也不要相信，戏剧演员的表演及朗诵可以作我们的典范。去他的吧！我们需要更有生气，更少做作，更加真实的东西。简单的话语，常见的热情的嗓音，正因其语言平淡，语调缺乏抑扬顿挫，对我们就更为必要。兽性的呼喊或人类充满激情的呼喊会使语言具有极大的力量。

他与我这样谈着，原来围着我们的人群，或者由于根本不

① 帕斯卡尔(Pascal, 1623—1662)，法国学者、思想家、作家。

懂，或者对他的话不感兴趣，都已经走开。一般来说，小孩象大人一样，大人也象小孩一样，更喜欢好玩的事而不喜欢受教育。大家各玩各的。我们两人单独呆在角落里。他坐在一条长凳上，头靠着墙，垂着双臂，半闭着眼睛，对我说道：“我不知道怎么了。刚来的时候，我精力充沛，精神饱满。可现在浑身瘫软，筋疲力尽，好象走了四十公里路一样。我突然有这种感觉。”

我 你想喝点清凉饮料吗？

他 那太好了。我觉得口干舌燥，全身无力。胸口也不大舒服。几乎每天都这样，也不知是怎么回事。

我 你想喝点什么？

他 随便。我并不挑剔。贫苦的生活使我学会了什么都能将就。

啤酒和柠檬水端来了。他倒满一大杯，两、三口便喝光了。然后，象缓过气来了似的，大声咳嗽，又折腾起来，继续说下去：

“哲学家阁下，一个外国人，一个意大利人，一个叫杜尼的人，来教我们给乐曲标音符，让我们的歌曲服从各种音律、节奏、休止、道白，而不违背谱曲配词法，在你看来，这难道不是一大怪事么？这毕竟不是要把海水喝干那么难的事。一个乞丐在马路上向他求乞，一个拍马屁的人，对，一个拍马屁的人柔声细气，音节拖长，声音甜蜜蜜，这些话语的声音谁没听说过！一言以蔽之，激情，不管是哪一种，只要强烈，便值得给作曲家作原型，早就应该发现这样两点：第一，音节无论长短，都没有固定的长度，甚至每个音节的长短之间也没有固定的关系；其次，激情几乎随意地支配着韵律，可以达到最大的间歇。一个人

在极度痛苦中高声喊叫“啊，我是多么不幸！”的时候，将感叹的音节上升到最高昂、最尖锐之处，而将其它音节降低到最低沉的调子上去，这样就得到一个八度甚至更大的音程，也使每个音得到与旋律变化相适应的音量。这样你听了并不觉得刺耳，而实际上无论长音节还是短音节都没有保留自然讲话时的那种长短度。从前我们引用《阿尔米德》中的插话“雷诺的征服者（如果谁能当上这个征服者）”，《多情的印度女郎》中的插话“让我们毫不犹豫地服从”，作为音乐道白的惊人之句。自那时以来，我们已经前进了多少啊！现在，这种惊人之句只能让我耸耸肩膀，觉得可怜了。按照艺术向前发展的速度，我真不知道将会达到什么地步呢！咱们暂且喝一杯吧！”

.....

袁树仁 译

画 论*

第一章 对素描的奇想

大自然的产物没有一样是不得当的^①。任何形式，不管是美的还是丑的，都有它形成的原因；而且在所有存在着的物体中，个个都是该什么样，就长成什么样子的。

请看这个青年时代失去双目的妇女。眼眶的逐渐生长并没有使她的眼皮张开；眼皮陷在由于没有眼球而形成的穴窝中，并且萎缩了。上眼皮把眉毛拉下来；下眼皮把双颊略微扯上去，上唇也受到这种变形的影响而向上翘起一点；这种变形使整个面部受到影响，愈接近受到损害的主要部分，受到的影响就愈大。你以为这种变形只限于眼穴吗？你以为脖子保证没有受到影响吗？肩部和喉部都没有什么吗？在你我的眼睛看来，确是这样。但是请你把大自然请来，把脖子、肩部、喉部给它看看，大自然就会说：“这是一个年轻时失去双目的女人的脖子、肩膀和喉部。”

* 这篇文章是写给德国文学批评家格里姆的。前五章于一七六六年底在《文学通讯》上发表，包括七章的全文则于一七九五年由布依松书局第一次出版。本文根据《人民经典著作》版译出，并参考保尔·维尔尼埃尔编注的《狄德罗美学著作》(Garnier, 1959年版)校订。

① 歌德曾提出此处应该用“不统一”或“前后矛盾”这样的词语，而不应该用“不得当”这种字眼。——原编者注。

请把你的眼光转向这个鸡胸驼背的男子。他前颈的软骨抻长了，后背的脊椎骨塌下了；头向后倾，双手在腕际翘起，两肘向后偏，所有的肢体都已经找到最适合于这个奇形怪状的机体的共同重心；脸部呈现着一种受压抑受痛苦的神态。你把这副面貌掩盖起来，只把他的双足指给大自然看，大自然会毫不迟疑地告诉你：“这是一个驼背人的脚。”

如果因果关系明显地摆在我们面前，那末，我们最好是完全按照物体的原样把它们表现出来。模仿得愈周全，愈符合因果关系，我们就愈满意。

尽管不明了因果关系，尽管有由于不明了因果关系而产生出来的那一套约定俗成的规则，但如果一个画家敢于置这些规则于不顾，而严格地模仿自然，把脚画得肥大，腿画得短小，膝盖画得臃肿，头画得很笨重，我很难相信这个画家会不为人们所理解。由于我们不断观察各种现象，获得了精细的感受力，因而能够体会到这些畸形中间自有一种隐秘的联系和必然的配合。

一个天然的歪鼻子并不使人难受，因为一切都是相互制约的；附近器官的细微变化，导致这种畸形并且弥补了这种畸形。但如果你把安提弩斯的鼻子扭曲而保存其余部分的原状，这个鼻子就会不象样子。为什么呢？因为安提弩斯的鼻子可能被打碎，但决不可能是歪的。

我们说一个行人长得难看。是的，但那是拿我们这些可怜的规则做标准，而根据自然，那就是另一回事了。我们说一个塑像的各个部位都合乎最美的比例。是的，但那也是从我们这些可怜的规则出发的，可是根据自然究竟如何呢？

请让我把上面所说的驼背人的画像覆盖在梅迪契的维纳斯

女神石像^①上面，只露出石像的脚尖。如果我们请自然根据脚尖来完成整个形象的话，你可能十分惊讶地看到在它的画笔下出现一个十分丑陋而且畸形的怪物。但是，对我来说，如果事情不是这样，那才怪呢。

人的形象是个十分复杂的体系，以致对它的原则的哪怕是觉察不出的背离，也会使最完善的艺术作品与大自然的创造相去千里。

如果我了解艺术的奥妙，我就会知道艺术家对公认的比例应该遵守到什么程度，并且能加以说明；但是据我所知，在专制的自然面前，这些比例绝对站不住脚，人的年龄和身分通过各种方式破坏这些比例。我从来没有听说有人批评这样一幅人像画得不好，因为所画的人物形象能够在外部结构上很好地说明这个人的年龄、习惯或者从事日常工作的技能。正是这些日常工作确定了形象的大小，每个肢体的正确比例和它们的整体；我从中看出这是孩子、成人、老年人、野蛮人、文明人、官吏、军人，还是搬运夫。一个确实难以找到的人物形象，倒是一个突然从地里蹦出来，根本没有做过什么事，却已经是二十五岁的人；但这样的人毕竟是一种空想。

童年人几乎是一幅漫画；我说老年人也是这样。儿童是正在发育着的一个未成形的和变化中的形体；老年人又是另一个不成形的和干瘪的形体，他正在收缩，将要化为乌有。只是在这两个时期之间的那个时期，也就是从发育成熟到精力衰弱这段时期之内，艺术家才不得不以严格的精确性描绘线条，往里画进一点就构成缺点，往外画出一点就是美。

① 此像原在罗马梅迪契别墅，现存佛罗伦萨城教会议事厅博物馆，系模仿公元前四世纪希腊雕刻家李希帕(Lysippe)的石刻。

你会对我说：不管是怎样的年龄和怎样的职务，它们虽然改变人体形态，毕竟不会消灭器官。这说法是对的……。所以应该了解这些器官……我完全同意。这就是必须研究人体解剖模型的原因所在。

研究人体解剖模型当然有它的好处；但是这个人体解剖模型的形象是否有被永远留在想象中的危险呢？艺术家是否会因为研究过人体解剖模型而有显示博学的狂妄表现呢？他的受玷污的眼睛会不会从此停留在表面？尽管人体有皮肤和脂肪，艺术家会不会只看到肌肉从哪里开始，附着在什么地方，同什么东西粘连起来呢？他会不会过分强调这些？是否会使他变得冷漠无情呢？是否会使我即使在他所画的妇女形象中也只看到这可诅咒的人体解剖模型呢？既然我只要求表现外形，我希望人们让我习惯于好好地看到外形，而不要让我学习那个我应该忘记的可恶的知识。

有人说研究人体解剖模型只是为了学习如何观察自然；但是经验证明，从事了这种学习以后，就难免要对自然进行歪曲的观察了。

朋友^①，除你之外，别人不会看到这些稿子，因此我可以爱怎么写就怎么写。花七年在画院里照着模特儿写生，你以为这时间化得合算吗？你想知道我对这件事的想法吗？我是说在画院里花去艰难困苦的七年所学习的，只是绘画中的矫揉造作。所有这些学院式的姿态，这些不自然的，做作的，故意安排的姿态，这些由一个可怜虫表演的冷漠的笨拙的动作，而且永远是被雇来一星期三次到画院的同一个可怜虫脱去衣服在一位教师的指导下所作的动作，和自然的姿态和动作究竟有什么共同

① 本文中的“朋友”均指德国文学批评家格里姆(F. M. Grimm)。

之处？在你院子里汲井水的人，和在学校里讲台上伸出两手，却没有水桶可提而要笨拙地假装汲水的人，两者之间究竟有什么共同之处？一个假装要死的人和一个在床上咽气的人，或是和一个被人击毙在街头的人，他们中间究竟有什么共同之处？在学校里假装与人打架的人和十字路口向人挑衅的人，两者之间究竟有什么共同之处？这个任意摆出哀求、祷告、睡着、思索、晕倒姿态的人，他和那个疲劳过度倒卧地上的农民，和在炉旁沉思的哲学家，和在人群中窒息晕倒的人，究竟有什么共同之处？我的朋友呀！一点共同之处也没有，半点共同之处也没有！

我倒希望人们等到学生们出了画院之后，打发他们到马赛尔或者杜泼雷^①，或者随便哪个舞蹈教师那里去学习优美的姿态，以补足这种荒谬的学习方法。但是，自然的真相是容易忘记的，于是想象中充满了虚假、做作、可笑而冷漠的动作、姿态和形象。这些东西充斥在想象之中，到绘画时就出现在画布之上。每当画师拿起铅笔或者画笔的时候，这些令人不快的鬼魂就苏醒过来，出现在画家面前，使他无法摆脱。假使他能够把这些鬼魂从他的头脑里赶走的话，那倒是一个奇迹了。我认识一个挺有鉴赏力的青年，当他要在画幅上落笔之前，总要先跪下来祷告：“上帝呀！请你让我摆脱模特儿吧。”今天很少看到一幅包含许多人像的图画居然能不出现足以使一个有高尚趣味的人讨厌得要死，而只能使那些不知真实为何物的人肃然起敬的学院式的形象、姿势、动作和体态。这一点应该归罪于学校里永远模仿模特儿的学习方法。

各种动作的协调配合，这种可以感觉出来、看得见、从头贯

① 马赛尔(Marcel)，一七二六年任路易十五的舞蹈教师，卢梭曾在《爱弥儿》第一卷中予以嘲讽。杜泼雷(Dupré)也是当时知名的舞蹈教师。

串到脚的协调配合，不是在学校里可以学到手的。让一个女人把她的头向前垂下，她的所有肢体都会跟着脑袋移动；再让她抬起头来，把头伸直，整个身体的其他部分同样会跟着它移动。

教模特儿摆什么姿势，的确是一种艺术，是一种伟大的艺术；你看教师先生如何为此而洋洋得意！你不用担心他会忽然想到对受雇用的可怜虫说这样的话：“朋友，你自己摆姿势吧！你爱怎么办就怎么办吧。”他宁可叫模特儿摆出奇怪的姿态，也不会让他自己做出朴素自然的姿态：事情就是这样，毫无办法。

我遇见夹着画夹到卢浮宫去的学生们，有几百次真想对他们说：“朋友们，你们上那儿去练素描有多久了？两年。好啦，早就够了。最好脱离这个贩卖矫揉造作风格的铺子。还是上沙特娄^①去走一遭，你们就会看到虔敬和忏悔的真实姿态。今天是大礼拜的前夕；你们到教区去围着忏悔台走一圈，你们就会看到静思和悔过的真实姿态。明天，你们到乡间小酒店去，你们会看到人们在发怒时的真实动作。你们要寻找公众聚会的场景；观察街道、公园、市场和室内，这样，你们对生活中的真实动作就会有正确的概念。请留心看看正在吵架的两个同学；看看争吵怎样在他们不知不觉间支配了他们四肢的姿态。仔细研究一下，你们就会对教师乏味的讲课和你们那个乏味的模特儿的模仿感到遗憾。朋友们，想到有一天你们必须抛弃已经学到的那些虚伪东西而学习勒絮尔^②的朴素和真实，我真为你们可惜！但如果你们希望有些成就的话，那又是完全必要的。

① 沙特娄(Les Chartreux)，巴黎一修道院，一七九〇年被拆毁。

② 勒絮尔(Le Sueur, 1617—1655)，法国宗教画家和装饰画家，其名画有《圣勒吕诺生平事迹》(现存巴黎卢浮宫)。

“姿态是一回事，动作又是一回事。任何姿态都是虚伪而渺小的，任何动作都是美丽而真实的。

“造成矫揉造作的最可悲的原因之一就是不能正确理解对比。真正的对比是从行动的深处产生的，或者是从器官的不同或利害的不同当中产生的。请看拉斐尔和勒絮尔；他们有时把三个、四个、五个站立的人像排列在一起，而产生的效果却美极了。在沙特娄修道院做弥撒或举行晚祷时，可以看到四五十名修士排成平行的两长列，同样的祷告席，同样的活动，同样的服装，但是他们中间没有两个是相象的。你不必在这个把他们区别出来的对比之外再去找别的什么对比。这才是真实；其他的对比都是蹩脚的，不真实的。”

假使这些学生愿意听从我的劝告的话，我还要对他们说：“你们是不是在一个相当长的时间里只看到你们模仿的对象的一部分呢？朋友们，你们试着去设想整个人形是透明的，把你们的眼睛放到人体的中心部位去：这样，你们就会观察到人体这部机器的整个外部活动；你们将看到某些部位是怎样延伸的，其他某些部位又是怎样缩小了；有的地方怎样紧缩，有的地方怎样膨胀；更进一步，如果你们一直注意整体和全面，你们就会成功地表现出你们所画对象的某一部分与人们看不见的部分之间的适当对应；这样，虽然你们只给我看到一面，却迫使我的想象力看到事物的另一面；那时候我就会高呼你们确是了不起的画家。”

但是仅仅有了一个整体还不够，还必须添上无损于整体的细节；这是个创作激情、天才、情操（而且是优美的情操）的问题

请看我是希望怎样领导一所绘画学校的。当学生已经能够

熟练地依照图片和塑像作素描之后，我让他在男女模特儿面前学画两年。然后我要在他面前展示一些儿童、青年人、成年人、老年人，有老有少，有男有女，从社会上各种职业中选来的人们，一言以蔽之，属于各种各样性质的人们：只要我肯花钱，这些人会成群地来到我的画院门口；如果我所在的地方有奴隶，我也找他们来。在这些不同的模特儿面前，教师要使学生看到日常职业、生活方式、地位和年龄给人物外形带来的那些特点。以后，学生每隔半个月才见一次画院里的模特儿，教师让模特儿自己摆姿势。素描课上完之后，一位优秀的解剖学家向学生讲解人体解剖模型，叫学生在裸体的活人身上实习课堂上学到的知识；一年之内，学生依照人体解剖模型绘画至多十二次。这已经足够使他觉察到包在骨头上的肉和没有依附的肉应该有不同的画法，知道这里的线条是圆的，那里是起棱角的；知道他如果忽略这些细微的地方，画出来的人将会象一个吹足气的皮囊或一个棉花球。

如果认真仔细地模仿自然，就根本不会有什么矫揉造作，素描如此，着色也是如此。矫揉造作是从绘画师傅、画院、学校，甚至是从古代而来的。

第二章 关于色彩的浅见

素描赋予人与物以形式；色彩则给它们以生命。它好象是一口仙气，把它们吹活了。

只有艺术大师才能评论素描，而人人都能评论色彩。

优良的素描大师不乏其人；善于着色的大师却很罕见。文学界的情况也是这样：冷漠无情的逻辑学家有一百个，大演说家

只有一个；大演说家可以有十个，高超的诗人只有一个。有了为大家所关心的重大事件，才能忽然产生一个善于辞令的人；不管爱尔维修怎样说^①，人们即使受到死刑的威胁，也做不出十行好诗。

我的朋友，请你到画室里走一趟，请你看看画家怎样工作。假如你看到他各种深深浅浅的颜色整整齐齐地挤在他的调色板上，假如工作了一刻钟之后这种次序还没有弄乱的话，你可以大胆地断言这位画家缺乏热情，决创造不出什么有价值的东西。同他堪相比拟的是一位笨手笨脚的博学先生，为了找一段引文，爬上梯子，取下要找的那本书，把它打开，回到书桌边，把他所需要的一行抄下来，又爬上梯子，把那本书放在原处。这决不是天才人物的行径。

对色彩敏感的人，眼睛一直盯着他的画布，微微张着嘴，气喘吁吁；他的调色板上乱成一团。他就在这乱成一团的颜料中濡笔，从中创造作品，创造出各色羽毛的禽鸟，带有纤绒的花卉，呈现各种青翠的树木，蔚蓝的天空，水面濛濛的雾气，走兽的长毛和兽皮的斑点，以及它们闪电似的眼睛等等。然后他站起身来，后退几步，对画幅瞧上一眼，再坐下来；你就要看见他画出肌肉、呢绒布疋，绫缎织锦，粗细俱全；你会看到树上垂下成熟的黄梨，葡萄藤上挂着碧绿的葡萄等等。

为什么很少画家善于画出人人都能了解的东西来呢？为什么一种天然的颜色会产生种种不同的着色家呢？无疑是由于器官性能不同的缘故。眼睛柔弱的人不喜欢强烈的色彩。绘画的人不喜欢把自然界中使他不快的东西纳入画幅。他既不喜欢耀眼的红色，也不喜欢一片纯白。象他用来装饰室内墙壁

^① 狄德罗在这里影射批评爱尔维修在《精神论》中关于天才的论点。

的壁毯一样，他的画幅的色泽一定是浅淡柔和的；但通常他会为了和谐的关系而补上他所拒绝使用的强烈色彩。既然如此，人的性情脾气为什么不能影响画的色调呢？假使这个人经常忧愁郁闷，黯然神伤，假使在他忧郁的脑海里和他的画室里经常是阴沉沉的，假使他不要日光照耀卧室，假使他寻觅宁静黑暗，你难道没有理由料到他所画的定是一幅或许不无气派但是暗淡忧郁的图景吗？假使他有黄疸病，看什么东西都是一片黄色的话，那么，他那有缺陷的器官给自然界的一切所蒙上的那幅黄色帷幕，每当他把想象中的绿树和眼前的黄树加以比较时使他发愁的那幅黄色帷幕，又怎能不同样蒙在他的作品之上呢？

请你相信，画家在作品中的自我写照比文学家在他作品中的自我写照可说是有过之而无不及。或许他有那么一次会摆脱自己的性格并克服自己器官的性能与倾向。正如沉默寡言的人有时也会提高嗓门一样；但发作一阵之后，他就会恢复常态而一声不响。忧郁的画家或者某一器官生来就有弱点的画家，可能有那么一次创造出一幅色彩强烈的画，但是不久又会回到他本性所喜爱的色泽上去。

假使他的器官受到损害，不管是哪一种损害，他会在一切物体上都蒙上一层迷雾，它横亘在物体和他之间，使自然和对自然的模仿都失去光彩。

画家在调色板上濡笔取色的时候，不一定知道这种颜色将在画幅上产生什么效果。的确，他把调色板上的颜色跟什么比较呢？只能跟其它孤立的颜色，跟某些原色来比较。更进一步，他在自己调色的地方审视这个颜色，在脑子里设想把它涂到应该涂的地方。但是在许多场合，这样的估计却是错误的！当颜色从调色板上搬到作品的整个画幅中去的时候，它却变了，或者

是减弱，或者是加深了，因此所产生的效果也就完全不同。于是画家就要摸索，把颜色这样调一下，那样调一下，把颜色折腾来折腾去。在这过程中，他的颜色就变成几种物质的混合物，这些物质互相影响，迟早会彼此失调。

所以一般说来，画家对于画笔所产生的效果越是胸有成竹；他落笔时越是豪放，越是自由；他调和折腾颜色的次数越少；所用的颜色越单纯，越爽朗；作品的和谐就越能持久。

人们看到近代的画没过多久就丧失了它们的协调性，而有些古老的画虽然经过了很长时间，却还依然鲜艳、和谐、有力。这种优点，据我看来，与其说是颜色质料所产生的效果，毋宁说是一个做法的问题。

在一幅画上，最引人注目的，莫过于颜色的真实；颜色真实是笨人和学者都有目共睹的。在一幅表现和构图各方面都算得上杰作的素描面前，一个不大懂行的人可能不看一眼就走了过去。但是对于善于着色的大师，人们的眼睛是从来不会忽略的。

真正的着色大师之所以很少出现，其原因在于他的师承。在相当长的时间里，学生总是依样画葫芦地照抄老师的画作，却不去观察自然界；这就是说，他习惯于用别人的眼睛去观察一切，而使自己的眼睛丧失了作用。久而久之，一种技巧就束缚着他，使他无法摆脱，不能自拔。这是一条锁住他眼睛的铁链，就象锁住奴隶的脚的铁链一样。这就是虚伪的色彩所以如此充斥于世的根源所在。模仿拉格勒奈^①的人作画鲜明强烈，模仿勒普兰斯^②的人作画爱用淡红和炼瓦的色泽；模仿格勒

① 见第310页注①。

② 勒普兰斯 (Le Prince, 1733—1781)，法国画家、雕刻家。一七六五年，沙龙展览了他旅行俄国和西伯利亚时所作的画和雕刻，轰动一时。

兹^①的人爱用灰色和浅紫；学习沙尔丹^②的人画得很真实。由此而产生有关构图和着色问题的不同评论，即使在艺术家们之间也是如此。这一个艺术家对你说普森^③枯燥乏味；那一个艺术家对你说卢本斯^④太过分；我呢，我是一个利立浦特^⑤式的小人物，我轻轻拍拍他们的肩膀，提醒他们是在口出狂言。

有人说世上最美丽的颜色是少女面颊上可爱的红润，它是天真无邪的、青春的、健康的、朴实的、纯洁的色彩。这句话不但说得精巧、动人、微妙，而且真实；因为画笔所难以表现的正是皮肤的色泽；那是那种润泽的白，是匀净的白，而不是苍白，不是暗淡无光的白；还有那隐隐约约显现出来的红蓝相混的颜色；还有血，生命，这些都使运用色彩的画家为之兴叹。谁要是掌握了皮肤色泽的秘诀就是前进了一大步，其他的一切与之相比就不足道了。过去有成千的画家还没有掌握画皮肤色泽的奥妙就死去了，以后还将有成千的画家没有能够掌握这个奥妙就离开人间。

呢绒布疋的种类繁多，相当有助于着色艺术的改进。有一种魅力是人们所难以抵御的，那就是伟大的和声学家的魅力。我不知道怎样把我的想法跟你讲清楚。这里画布上有一个穿素白绫罗的妇人；你把画幅的其他部分掩盖起来，只瞧她的服装：

① 格勒兹(Greuze,1725—1805)，十八世纪后半叶法国著名画家，作品多系表现伦理、道德的风俗画。

② 沙尔丹(Chardin,1699—1779)，法国画家，以画静物、人像著名，他的作品反映了十八世纪法国社会风貌。

③ 见第186页注②。

④ 卢本斯(Rubens,1577—1640)，弗朗德勒名画家，风格豪放、粗犷。

⑤ 利立浦特是十八世纪英国作家斯威夫特的小说《格列佛游记》中小人国的名称。该国人民只有六寸长。以后，人们就借用此名来称呼小人物。

这绫罗或许会显得脏，没有光泽，不大象真的；但是你重新把这个妇女摆在她周围的物体中间，绫罗和它的色彩又会马上显出其效果。这是因为画幅的整个色调太弱，然而每样物体都按比例地暗淡，它的缺点就让你看不出来：这个缺点被色泽的匀称弥补过来了。这是日暮时的自然景色。

颜色的总色调可能弱而不失其真。颜色的总色调可能弱而并不因此破坏和谐；反之，色泽过于鲜明强烈，就不容易做到和谐。

涂白跟使画面光亮是截然不同的两码事。两幅作品当中，即使一切都一样，你准定更喜欢画面光亮鲜明的那一幅：这就是白昼和黑夜的区别。

我心目中真正伟大的色彩运用者究竟是怎样的呢？他采取大自然的色调，采取受到强烈光线照耀的物体的色调，并善于使画幅上的一切显得和谐。

无论是摹写不好或者着色不当，都能画成一幅漫画；而任何漫画都是趣味低劣的^①。

有人说某些颜色彼此是朋友，另外某些颜色则互为仇敌；假使这意思是说某些颜色彼此是这样难于亲近，如果把它们放在一处，就会界限分明，以致象空气和光线这样两种总是和谐的东西放在一起竟然使我们难以忍受，那么，这句话就是说得有道理的。我根本不想在艺术中推翻彩虹中颜色的次序。绘画中的彩虹犹如音乐中的基础音阶；对于这一点，凡是一个稍知修饰的妇女，或是一个内行的卖花女，都是懂得的，我怀疑是否有哪位画家比她们懂得更多些。可是我深怕那些胆小的画家根据这一点

① 当时漫画还没有发展成一种专门的艺术，狄德罗对漫画的看法显然受到经验的局限。

就把艺术的范围缩小到可怜的程度，只限于讲求一种轻而易举的有限的技巧，即我们之间所说的一种程式。老实说，在绘画界中确有这种只讲程式，谨守彩虹次序而不敢越雷池一步的奴才，他们的作品几乎猜都猜得出来。他用了某种颜色给一样东西着色，你就可以确有把握地知道旁边一样东西必然是用哪种颜色。这样，只要看到他们画布一角的颜色，其他部分便可以猜出。他们整个一生就是把这一角搬来搬去罢了。这是一个动点，可以在整个平面上移来移去，爱停在哪里就停在哪里，爱移到哪里就移到哪里，但是它后面总有那一班随从；它好象是一个仅有一套衣服的贵族，带着一群穿同样制服的仆从。凡尔奈^①和沙尔丹决不是这样做的，他们大胆的画笔喜欢以大无畏的精神、最大的变化、最均匀的和谐，把自然界各种颜色和它们的浓淡差别调配起来。但是我相信他们也只有一种自己的有限的技巧。如果我肯花点气力，准能找到他们的技巧所在。那是因为人不是上帝，艺术家的画室不是自然界的缘故。

你可以相信，为了提高着色的能力，研究一点禽鸟花卉是没有害处的。不然，我的朋友，这种模仿决不能使人掌握对于皮肤色泽的感觉。你试设想，如果巴什利耶^②的眼睛看不见玫瑰花，水仙花和丁香花，他会成什么样子？你请维安夫人^③画一幅肖像，然后拿去给拉图尔^④看。不，别拿给他看；这个不忠实的朋

① 见第210页注①。

② 巴什利耶(Bachelier,1724—1806)，法国画家，以画花卉著名，尤喜绘彩色蜡画。

③ 维安夫人(Madame Vien,1728—1805)，法国画家约瑟夫-玛丽·维安(Joseph-Marie Vien)之妻，本人也是画家，以画禽兽、微型画像及水彩画见长。

④ 拉图尔(La Tour,1764—1788)，法国画家。擅长彩粉肖像画，所画人像生动活泼，维妙维肖。

友对他的同行哪一个也瞧不起，根本不会说真话。还是去找善于画皮肤色泽的人，善于画布料、天空、丁香花、带水气的李子、带纤毛的桃的人，你看他将如何出色地完成任务。这位沙尔丹，为什么人们会把他画的静物当作真的活的呢？那是因为他一高兴就画人体皮肤色泽的缘故。

但是也有使运用色彩的大师为之兴叹的东西，那就是皮肤色泽的变幻莫测，它忽而容光焕发，瞬息之间又黯淡无光；当艺术家的眼睛注视画布，当他的画笔正在传达我的神情的时候，我已经变了；等到他回过头来，原来的我又不可复得了。我想起勒勃朗神甫^①，就厌烦得打呵欠。特吕勃莱神甫^②出现在我脑际，我就显出讥讽的神气。接着我的朋友格里姆或是我的莎菲^③浮现了，我的心怦怦跳动起来，亲切安详的神情泛上我的面孔；每一个毛孔都流露出愉悦，心房舒展了，血管也搏动起来，从血管里流出的液汁，带着令人不能觉察的色素，在各处注上红晕和活力。在拉图尔和巴什利耶明察秋毫的目光中，果实花卉始终在变化着。至于人的脸，它是动荡不定、时伸时缩、时明时暗的一块布，完全随着心灵轻盈活跃的起伏而变幻无穷，它怎能不使这两位画家伤透脑筋呢！

但是我差一点忘记和你谈谈激情的颜色；我方才已经接触到这个问题。每种激情是不是各有各的颜色呢？各种激情是不是在任何时刻都具有同样的颜色呢？忿怒的颜色有各种各样细

① 勒勃朗神甫(L'abbé Le Blanc)，写过一部剧本，见宠于路易十五的情妇蓬巴杜夫人，以谄上欺下见称。狄德罗在《拉摩的侄儿》中多次批评他。

② 特吕勃莱神甫(L'abbé Trublet, 1697—1770)，法国文学家。狄德罗在《拉摩的侄儿》中也曾提到他。

③ 此处是指狄德罗的女友莎菲·伏朗。

微的差别。如果忿怒使脸发红,眼睛便象火一样地炽烈;如果忿怒到极点,那就使心脏紧缩而不是使它舒展,眼睛会惘然若失,前额和脸颊会泛出苍白,嘴唇会抽搐而且发白。一个女人在期待情欲,尽情享受情欲和情欲得到满足的时刻,脸色是不是始终一样呢?啊!我的朋友,绘画是怎样一种艺术啊!我用一行字说完的话,画家在一个星期里还未必能构思出来;他的困难在于他同我一样明白,同我一样地看到和感觉到,但是他不能表达,不能使自己满意;他本来已经在不知不觉之中接近了艺术的最高境界,驱使着他的那种感情却使他错误地估计自己的能力,使他把一幅杰作糟蹋了。

第三章 我此生对明暗的理解

明暗就是阴影和光线的正确分配。当只有一个具有规则形体的物体或者只有一个光点的时候,这是一个容易处理的问题;但是随着这个物体形体的变化愈来愈大,画面愈来愈广阔,人物愈来愈复杂,光线从许多地方射来,而且又是多种多样的时候,事情就益发困难了。啊!我的朋友,在一幅结构略为复杂一点的画面上,有多少不真实的阴影和光线啊!有多少任意杜撰的东西啊!又有多少地方为了追求效果而牺牲真实啊!

在绘画里,所谓光线的效果,就是你在《科雷须斯》^①画中看到的那种阴影和光线的真实、有力的紧密配合:这是使你流连忘返,叹为观止的诗境。这无疑是一件难以办到的事情,但是较之

① 全称为《科雷须斯与卡利罗埃》(Corésus et Callirhoé),系法国画家兼雕刻家弗拉戈纳尔的一幅名画,现藏卢浮宫。

那种逐渐分布明暗的画法，或许还要容易一些。所谓逐渐分布明暗就是使光线混沌地、广阔地照着画面，画面每一点上光线的多寡要根据它真正的曝光情况和它与光源之间的真实距离而定；光线的多寡还由于周围物体的吸收或反射，而以明显程度不等的万千方式有所变化。

一幅作品里的光线到处一致，这是很少见的，在风景画里尤其如此。这里是阳光；那里是月光；另外一处是灯光、火炬或者某种燃烧着的物体。缺陷是共同的，但是不容易加以辨别。

也有由于运用阴影与光线不当而画成一幅漫画的，而任何漫画都是趣味低劣的。

假使在一幅画里，在光线的真实性之外又加上色彩的真实性，那么，其余的毛病就可以得到原谅——至少在乍看的时候是如此。诸如摹写欠正确、传情不足、缺乏性格、布局有毛病等等，人们全都忘了，反而看得出神，惊叹赞赏，恋恋不舍。

如果我们到杜伊勒里宫，或者布洛涅森林，或者香榭丽舍的僻静地方去散步，当白昼消逝，夕阳残照的时候，在仅存的几棵古老的树下（有许多这样的树已经为了蓬巴杜夫人^①公馆的花坛和风景而砍伐掉了），我们看到斜阳落在树木的浓荫上，参差交错的枝桠把光线截住，又把它们反射出来，散布在树干上、地上、树叶丛中，并在我们的周围产生无穷无尽的影子，有的深，有的不那么深，有的暗，有的不那么暗，有的亮，有的还要亮，还有的亮得耀眼；那时候，从微暗到黑暗，从黑暗到光亮，从光亮到光彩夺目，这些过程是这样的柔和，动人，这样的奇妙，几乎一枝一叶的形态，都能勾住你的视线，甚至最有兴趣的谈话也

① 蓬巴杜夫人 (Mme Pompadour)，法王路易十五的情妇，于一七五三年在香榭丽舍购置私宅，并侵占公地，加以扩充，引起巴黎市民的不满。

会因之中断。我们的脚步不知不觉地停下，我们的目光浏览着这富有魔力的画面，我们高呼“啊！这是何等的景色！何等的美丽！”仿佛我们把自然风景看成艺术的成就似的；同样，假如一个画家在画布上为我们再现这同样的奇观，我们就会把艺术的效果看成是自然的效果。卢腾布格^①和凡尔奈之伟大并不表现在沙龙里，而是表现在森林的深处，表现在太阳照射下明暗相间的群山中。

天空在一切物体上都敷施一层色彩。空气中的雾气远看清楚，近处效果就不那么显著。在我们周围，各种物体保存其强烈的和多样的颜色，受大气和天空的色泽影响较小，而在远处，物体则隐而不显，乃至完全消失，一切颜色都混淆不清。这种混淆与单调，是由距离产生的。距离使物体呈现浓灰色或淡灰色，呈现没有光泽的白色或是略带光泽的白色，依光线的位置与阳光的效果而异。试将各种颜色涂在一个球上，用不同的速度将球旋转；当速度增加到把各种颜色混在一起，并使我们对红、白、黑、蓝、绿的个别感觉完全变成一个唯一的和同时出现的感觉时，这种效果就与距离对于色彩所产生的效果相同了。

一个人如果没有在乡间、在树林深处、或者在农村房屋上与城市屋顶上研究过和感受过光与影在白天或黑夜里的各种效果的话，那末，请他搁笔吧！他尤其休想做一个风景画家。月光之美并不仅仅表现在自然界，同时也表现在凡尔奈画的树木和水面上，表现在卢腾布格画的山岭上。

风景区当然是优美动人的。高山峻岭，古老的森林，或者广漠的废墟，必定有其引人入胜之处。它们使人产生无穷的遐想。

^① 卢腾布格(Loutherbourg, 1740--1812)，法国风景画家。

只要我愿意，我可以联想到摩西或者努马^①。看到悬崖峭壁中间呼啸奔腾、浪花飞溅的激流，能使我战栗。假如我不是眼见，而是从远处听到飞瀑呼啸，我会想：“历史上显赫一时的混世魔王也就是这样过去了；世界还是照样存在，他们的业绩只留下了使我为之一笑的喧嚣声罢了。”假如我看到碧绿的草原，青草细嫩柔软，看到灌溉着它的小溪，看到能给予我幽静、清新、隐秘的僻静的森林一角，我的心必然受到感动；我会怀念心爱之人，不禁放声呼喊：“她在哪里？为什么我独自一人在这里？”但是使整个图景赋有一种引人入胜的趣味，或是使它丧失这种趣味的，不是别的，正是光与影的种种不同的分布。假使忽然一片雾气笼罩天空，愁云密布，满天昏灰，万籁俱寂，那就使我诗兴索然，无可留恋，我就会败兴而归。

我知道勒絮尔有一幅肖像画，你简直可以说画上的右手越出了画幅而伸到画框边缘去了。人们对于现在陈列在王宫里的拉斐尔那幅《圣约翰—巴蒂斯特》^②，特别赞扬腿和脚的绝妙画笔。这种艺术上的精妙传神之笔，在各个时代各个民族中都是常见的。我见过吉奥^③所作的阿尔勒干或者斯卡拉穆许^④的像，灯笼离开身体有半尺远。拉图尔画的哪个头像不引人注目？沙尔丹，甚至罗兰·德·拉波尔特^⑤，他们哪幅画里的空气不是在酒

① 努马(Numa)，相传是公元前八世纪时的罗马国王。

② 狄德罗原文作 Saint Jean-Baptiste，但从其描写看来，应指卢浮宫藏画《圣约翰》(Saint-Jean)。

③ 吉奥(Gillot, 1673—1722)，法国画家兼木刻家，画过许多意大利喜剧的场面。

④ 阿尔勒干(Arlequin)，意大利戏剧中的丑角，穿五彩百衲衣，戴黑色面具，腰间系一木棍，在欧洲各国舞台上也时常出现。斯卡拉穆许 (Scaramouche) 是十七世纪意大利喜剧演员，长得酷似阿尔勒干。

⑤ 罗兰·德·拉波尔特(Roland de La Porte)，是沙尔丹的学生，善画静物。

杯、水果、酒瓶之间自由荡漾呢？阿佩勒斯^①所画雷神朱庇特的手臂伸向画布之外，威吓着对神失敬的或者犯奸情的人，并且一直伸到罪人的头上。我想只有绘画大师才能把笼罩在埃涅阿斯^②身上的云雾撕开，把他在那个轻信而宽容的迦太基女王面前出现时的形象表现出来：

Circumfusa repente

Scindit se nubes, et in æthera purgat apertum.^③

上面所说的一切，还不是关于明暗的最重要最困难的地方。且看下面所说的：

请设想一下，象加伐勒里^④的微分几何学一样，画布的整个深度在任何方向都分割成无数无限小的平面。难的是在每一个平面上，在每个小块上的细到极点的一切物体上，怎样正确分布光和影；这里是全部光线互相反射的映照。当这样的效果产生出来了（但它在何时何地产生出来呢？），视线就被吸引住，停留在上面。视线在哪里得到满足，就会停留在哪里。它一直向前，它深入探索，它溯本穷源。一切都是互相联系的，一切又都是独立存在的。人们把艺术和艺术家忘掉了。这已经不是一幅画，而是自然，而是摆在人们面前的宇宙的一部分。

了解明暗的第一步是学习透视的法则。只要将物体的大小加以变化，只要从横在眼睛与对象中间的一个平面透视过去，使

① 见第37页注①。

② 埃涅阿斯(Enée)，特洛亚王子。维吉尔史诗《埃涅阿斯》中的主人公。

③ 拉丁文：彩云突然升起，铺开，弥漫，把原野吞没在大气之中。——维吉尔：《埃涅阿斯》，第1卷，第586—587行。

④ 加伐勒里(Cavalleri, 1598—1647)，伽里略的学生，微分几何学的奠基人。

物体的各部分或者投影在这个平面之上，或者投影在对象以外的另一个假设的平面之上，透视法就能使物体的各部分或者显得离我们近些，或者显得离我们远些。

画家们，请你们化一点时间去研究研究透视吧；艺术实践中给你们提供的技巧和可靠性必将补偿你们为此付出的努力。请你们略为思考一下，你们就会了解这位裹着臃肿的呢大氅的先哲的身体和他浓密的胡须，耸在他额上的头发，还有这身使他的头部显出天神一般神情的漂亮衣着，这一切在任何方面都是完全遵循几何学里多面体的原理的。久而久之，你们就会觉得人物并不比几何形体难画。你们所设想的平面图的层次愈多，你们的作品就愈正确，愈真实；你们在技巧方面多一个条件也好，少一个条件也好，都不必担心你们的作品会索然无味。

一幅画的色彩有它的基调，一幅画的光泽也同样有它的基调。光线愈强烈，愈鲜明，阴影便愈界限分明，愈明显，愈浓。你让光线逐渐离开物体，就会使物体的光和影逐渐减弱。你让光线离物体更远一些，就将看到物体的颜色显出单调的色调，它的阴影也就愈来愈淡，以至于可说是使你辨别不清阴影的界限。现在你把光线靠近物体，物体就会照得亮些，它的阴影也将有明显的界限。在黄昏时分，几乎看不到明显的光线效果，也几乎没有明显的特殊的阴影。试将白昼在灿烂的阳光下的自然景色与在多云的天空下所见的同样景色作一比较。在前一种情况，光线和阴影都很强烈；在后一种情况，一切都是弱的，灰蒙蒙的。当你处在辽阔的田野中，大气圈上层的风忽然送来一片乌云，在你周围还是静悄悄毫无动静的时候，那片云便神不知鬼不觉地将太阳和大地隔断；那时，以上两种景象便会在瞬息之间彼

此交替。这种情况你是见过千百次的。这时，所有一切都突然失去了光辉。一层惨淡、阴暗、单调的色彩忽然笼罩在景物之上。禽鸟也会因而惊骇，停止歌唱。等到乌云消逝，一切又恢复光明，禽鸟也继续它们的啼啭。

使总的色调或强或弱，或惨淡或生动的，是一天当中不同的时刻，是季节、气候、风景、天色和光线所在的位置。画家如果把光亮灭掉，就必须把空气都画出来，就必须使我的眼睛学会通过眼前那些一层一层逐渐黯淡的物体来衡量空间。有哪一个人能脱离光线的作用，能不求助于它而产生伟大的效果呢！

应当蔑视那些拙劣的色彩浓重的前景，它们布置得如此粗俗，如此愚蠢，使人一眼就看出其用意所在。有人说建筑学上过去要求把主体部分变成装饰性建筑；如今在绘画里，必须使主体变成色彩强烈的前景。在一幅画里，形象应该互相联系，一起推前，或者一起后退，用不着这些作为中间媒介的不相干的东西。这些东西，我无以名之，只好称之为补白。特尼埃^①则有另外一套法宝。

我的朋友，阴影也各有颜色。请你仔细瞧一个白色物体的阴影的边界；甚至就在阴影本身，你也可以辨别出无数的黑点与白点交错在一起。一个红色物体的阴影染有红色；仿佛光线射到大红颜色上的时候，从它身上剥离并带走了颜色的一些分子似的。带血色肉色的物体，它的阴影形成一种浅黄色。蓝色物体的阴影带点儿蓝的色彩。阴影和物体还互相映射。正是阴影与物体的这些为数无穷的映射产生了你写字台上的和谐。

① 特尼埃(Teniers,1610—1694)，弗朗德勒(在今比利时境内)画家，善绘民间风俗画，以写实手法及善用色彩著名。

在你的写字台上，工作和才思把那本小册子放到这本书的旁边，把书放到锥形纸袋旁边，把纸袋放到几十种性质、形式和颜色各不相同的各式杂物中间。是谁在观察着这些？是谁认识这些？是谁表现这些？是谁把这些东西融和在一起？是谁了解融合在一起之后所必然产生的效果？谈到规律，倒是再简单也没有了；你拿一块颜色布的货样给随便哪个染色匠一看，他就会拿一块白布放在染缸里给你染出你所要的色彩来。而画家把各种色彩放在调色板上掺和的时候，也同样遵守这条规律。并没有专门为颜色设立的规律，没有专门为光线设立的规律，也没有专门为阴影设立的规律；只有同一条规律。

如果参观画展的人总是带着这些原则参观，那么画家就倒霉了！到他们受到群众欢迎的时候，他们就幸福了！正是一个民族的普遍智慧，使得君主、部长和艺术家避免做出傻事来。啊！神圣可敬的群众呀！没有一个人不想高声喊道：“好家伙！为了博得你一个赞许的表示，我费了多少心血！”

所有的画家都会对你说，这一切他比我更明白。请你代我回答他，他所画的那些形象当他的面在斥责他撒谎。

有些物体，阴影把它突出起来，另外一些物体则在光线照射下格外有生气。褐色头发妇女的头部在半暗半明当中显得更加美，金发女子的头部却在光线照射下更加美丽。

画背景，尤其是画肖像画的背景，是一项艺术。有这么一条普遍规律，那就是背景上的色彩不能强烈到压倒主题所用的另一种色彩，不能强烈到把观众的视线全吸引过去。

续前章 对明暗的研究

假如一个人物形象处在阴影当中，它受到的阴影或者太浓，或者太淡；如果把它和照得较亮的形象相比，并在想象中把它移到照得较亮的形象的位置上，它不会使我们产生一个鲜明而确切的预感，预感到它也会象后者那样照得较亮。试举一个例子，好比两个人同时从地窖里往上走，一个人打着灯，另一个人跟在后面。如果后面这个人接受适当的光线或阴影，你将感觉到，如果你把他置于前一人所在的同一梯级上，他就将逐渐受光照亮，结果，到了和前一个人同一梯级的时候，两个人受光照亮的程度就将一样。

在技术上有什么办法使人确信画幅上形象所受的阴影和它们在自然环境中一致呢？那就需要把画幅的平面描在一个平面上；把各种物体摆在这个平面上，使它们和这个平面的距离和画幅上物体与这平面的距离或者相等，或者成一定的比例，然后将平面上物体所受光照与画幅上物体的光线互相比较。这些光线的强弱，无论在这个平面上或是在画幅上，都应该或是完全相同，或是按照同样比例的。

画家所画的场面要多大就可以多大；但是不许可他到处都摆上物体；在远处有些地方，物体的形态都已不明显了，如果把物体摆进去，简直是笑话，因为在画布上画一件物体，总是为了要让别人看到它，辨出它。因此，当距离大到这种程度，使人辨不出物体所具有的特征，比如说，使人把狼当作狗，或者把狗认成狼的话，那末，干脆不要摆进什么物体。这也许就是一种人们不应该摹写自然的情况。

在优美的绘画里，正如在优美的文学作品中一样，不应该把各种可能发生的事情都放进去；因为有些事情凑合在一起的可能性诚然不容否认，但是这样的组合也许使人感到这种事情从来不曾有过，而且也永远不会发生。人们能加以利用的可能性，是那些逼真的可能性，而所谓逼真的可能性，就是人们可以打赌说其有而说不说其无的事情，就是在情节所决定的某一时间内已经从可能的状态转入存在的状态的事情。举一个例：可能有一个妇女在田野里突然感到临产前的阵痛；她可能在那里发现一个马槽；这个马槽可能靠在一个古建筑物的废墟上；虽然碰上古建筑物的可能性是有的，但真正碰上古建筑物的机会却很小，正如整个空间中有马槽的可能性是有的，而恰恰出现在为古建筑物所占有的局部空间中的机会却很小一样。这种可能极其微小，所以不必加以考虑；而且，除非这种情况和这一情节的其他情况一样，都是历史上已有的，否则它就是荒谬的。至于牧童、狗、村落、羊群、旅客、树木、溪流、山谷以及散布在田野间的各种物体，那就不是这么回事了。为什么人们能够把这些东西放进上面所说的那幅画里，放进画幅中的田野上呢？因为人所描摹的自然景色中，出现这些东西的时候比不出现这些东西的时候更多。走近或者碰到一座古建筑物跟在那个情节发生的时刻忽然有一个皇帝走过同样可笑。皇帝走过是可能的，但是这种可能性极其罕见，不能采用；至于一个普通旅客走过也是可能的，但是这种可能性如此常见，用了毫不觉得反常。所以皇帝走过或古建筑物的圆柱的出现，必须是历史上实有的才行。

有两类绘画；有一类画，当人们的眼睛从离画面尽可能近但还能看清楚的地方看去，物体的细节都能显出来，并且显得和主要的形体同样清晰。当观看者离画面愈来愈远时，一部分细节

就看不出来，到最后，当他离画面一定距离时，一切都看不见了。但是把这个使一切混淆不清的距离逐渐缩短，画面上的形体也就一点一点地被人辨别出来，直到所有的细节完全恢复，象最初眼睛离画面很近时的情况一样，观看者能在画上的物体中看出极其复杂细微之处。这才是优美的绘画，这才是对自然的真正模仿。我和这幅画之间的关系，就跟我和画家用来作为范本的自然之间的关系一样。我的眼睛靠自然景物近些，我就看得清楚些；我的眼睛离自然景物愈来愈远，看得就愈来愈不清楚。但是还有一种绘画，也是模仿自然，不过，只是在一定的距离处才模仿得较好；可以说，这种绘画只是从某一地点模仿自然；例如有这样一种绘画，画家只是注意生动活泼地表达了他从某一选定地点所看见的物体的细节；过了这一点，什么都看不见了；而在这一点以内的地方，看起来就更糟糕。这种画家的画简直不是一幅画；从画面到他所选择的视点，人们简直是莫名其妙。但是，不要指摘这类绘画；鼎鼎大名的伦勃朗^①的画就是这一类。这个大名，就是对这类绘画的充分赞扬了。

由此可见，样样都要画得精细这么一条法则有它的局限性：这是我在前面那篇文章里谈到的第一类绘画必须绝对遵守的法则；至于对第二类绘画，就不必作同样的要求。在这一类绘画中，凡是只能从视点以外的离画面较近各点才能看到的物体，画家就可以略而不画。

伦勃朗有一个高超的想法。试举一例：他曾经画过一幅《拉扎尔的复活》^②；他所画的耶稣愁眉苦脸，跪在墓旁祈祷，人

① 伦勃朗(Rembrandt, 1606—1669)，荷兰著名画家及木刻家，作品不下三百五十幅画和同样数量的木刻。精于配合光影，有绘画天才之称。

② 《拉扎尔的复活》(Résurrection du Lazare)，拉扎尔是圣母马利亚的弟弟，耶稣使他复活。

们于是看见墓穴中伸出了两条胳膊。

再举一个属于另一类画的例子：一个人穿了一套崭新的衣服从裁缝铺里出来，尽管这裁缝的手艺是当时最巧最好的，可是没有什么比这幅画更令人发笑的了。衣服愈是贴体，那面孔就愈象是木头人的。旧衣服的折痕和皱纹可以使画面的形体和光线有所变化。画家不去画它，就要在效果上受到损失；除此以外，还有一种原因会不知不觉地在我们身上起作用，那就是新衣服只能新几天，旧的日子却很长，而画家应该描绘各种事物最持久的状态。何况一件旧衣服有一大堆数不清的有趣的细节：例如落在上面的扑粉，有的地方扣子丢了，还有许多地方磨损了。如果把这些细致处刻画出来，就能引起种种联想，有助于把服饰的各个部分联系起来：比如说，要把假发和衣服联系起来，就需要画点扑粉。

有一个青年，家里人问他愿意怎样画他父亲的肖像。他父亲是一个铁匠。这位青年说：“让他穿着工作服，带炉边便帽，围着围裙；手里拿一把尖刀或者别的什么活计，正在工作台上干活，检验也好，磨刀也好，千万别忘记把他那副眼镜架在鼻子上。”别人没有照这个方案办理；给他送来一幅把他父亲画得很好看的全身像，戴了假发，穿了漂亮的衣服，好看的长袜，手里拿着一只精美的烟袋；这位青年人性情直爽，很有鉴赏力，就谢谢他家里人，说道：“你们和画家所干的简直不值一提；我要你们画的是我父亲在日常生活中的肖像，而你们却给我画了他在星期日的肖像……”同样的理由说明拉图尔先生虽是一位高超的写真能手，但是替卢梭先生画的那幅肖像却只能算是一件普通的好作品，而不是他所能画出的杰作。我希望在这幅画里看到一位文学批评家，我们时代的卡图和布鲁图斯；我期待着看到伊壁克泰

都斯^①，边幅不修，假发蓬乱，面容严厉，使文学家、大人物和社交界人士望而生畏；谁知我看到的仅是《乡村卜师》的作者，服装漂亮，头发溜光，还扑了粉，而且很可笑地坐在一张有麦秸软垫的椅子上。应该承认马蒙泰尔的那句诗把卢梭是怎样一个人说得很恰当，拉图尔先生的画原该是这样画的，而从画上却看不出这一点。^②今年沙龙里展出的一幅《苏格拉底之死》，可说是这类作品中最可笑的一件。这位生活最清贫严肃的希腊哲学家在这幅画上竟会死在一张富丽堂皇的寝台上。画家没有想到，如果描绘出这位贤德清白的人在囚室之中，在一张铺着稻草的破床上了结此生，该是何等崇高动人的景象！

第四章 关于表情方面众所周知或 并非众所周知的几点看法

Sunt lacrymæ rerum et mentem mortalia tangunt.^③

一般说来，表情就是情感的形象。

一个不懂绘画的演员是一个蹩脚的演员；一个不懂看相的画家是一个蹩脚的画家。

在世界每一个洲中的每一个国家，每一个国家中的每一个省，每一个省中的每一个城市，每一个城市中的每一家，每一家中的每一个人，每一个人的每一个时刻，都有其特定的相貌和表情。

一个人有时生气，有时专心，有时好奇，有时爱，有时恨，有

① 伊壁克泰都斯(Epictète)，公元一世纪希腊禁欲主义哲学家。

② 拉图尔这幅彩粉画于一七五三年展出。马蒙泰尔的诗句是：“在热情与友谊交织出的这副容貌面前，贤哲之士请停步，社交界人士请走开。”

③ 拉丁文：宇宙间的痛苦，人间的情感，能使德性迷惑不清。——维吉尔：《埃涅阿斯》第1卷第462行。

时蔑视，有时高傲，有时叹赏；他心灵的每一个活动都表现在他的脸上，既清楚又明显，我们决不会弄错。

表现在他的脸上！我说错了！应该说是在他的嘴上，在他的面颊上，在他的眼睛里，在他脸上的每一个部分。眼睛有时发亮，有时黯淡，有时无神，有时茫然，有时凝视；画家丰富的想象力是所有这些表情的无穷宝库。我们每一个人也都有一点儿想象力，这就是我们借以判断美丑的基础。我的朋友，请你注意，当你看到一个男人或女人的相貌的时候，你自己问问自己，你一定会承认，吸引着你或者使你产生反感的总是一种美德的形象，或是一个恶行留下的或明或隐的印记。

设想安提弩斯站在你面前。他的容貌是美丽端正的。他的广阔丰满的面颊说明他很健康。我们都喜欢健康；这是幸福的基石。他态度安详；我们都喜欢宁静。他有着深沉和慎重的样子；我们都喜欢沉思和审慎。我不必再谈人物形象的其他方面，我只谈头部。

把这张美丽的面孔的一切线条都照原样保存下来，只把他的一个嘴角略为提高一点，表情就变成带有讽意，你对这副面孔的满意程度就稍减一分。恢复嘴的原状，只把眉毛抬高一点，他的性格就变为傲慢，你对这副面孔的满意程度也要稍减一分。现在把两只嘴角一齐往上提，把眼睛张得大大的，你所看到的面貌就是一副愤世嫉俗的样子。如果你有女儿，你会替她担心害怕的。现在让嘴角垂下来，把眼皮也垂下来，让眼皮遮住一半虹膜，把瞳仁分成两半，你就创造出一个你趋避惟恐不及的虚伪、狡诈、阴险的人。

每一个年龄有它的爱好。十八岁的时候，我所追逐的是轮廓鲜明的红唇、半开的微笑的嘴、洁白整齐的牙齿、轻盈的步伐、

自信的目光、袒露的胸脯、宽阔美丽的面颊、微微上翘的鼻子。现在邪念已经对我不再起作用，我也已经无意于此；使我驻步，使我心悅的是朴实正派，步履稳重，双目含羞，悄悄地跟在母亲身边走着的少女。

是谁的审美观高尚呢？是十八岁时的我还是五十岁的我？这个问题不难解决。当我十八岁的时候，如果有人问我：“孩子！邪行的形象美呢？还是德行的形象美呢？——我会回答说，这还用得着问吗？当然是后一种了。”

要使人说真话，必须随时使用一般的和抽象的字眼来蒙骗真情。十八岁的时候，我所追逐的并不是美的形象而是愉快的容貌。

如果表情使人对所表达的情感捉摸不定，那么这个表情就是无力的或虚伪的。

不管一个人的性格怎样，如果他经常的容貌符合你对某一德行的概念，他就能吸引你；如果他经常的容貌符合于你对某一恶习的概念，你就会离开他。

人们有时会创造他自己的面貌。人们的面容习惯于带着占主导地位的激情的神气，而且保持这副神气。有时一个人的面貌也会是得之于自然的；那就应该一直保持下去。自然也会一时心血来潮，让好人长上一副坏人的面孔，也会让坏人长上一副好人的面孔。

我长期住在圣马尔梭郊区，我在那里见过许多面容长得很可爱的孩子。到十二三岁的时候，那些充满温和善良的眼睛变成勇敢无畏而目光灼灼的眼睛了；那张可爱的小嘴的轮廓变得古里古怪了；原来圆润的颈项变得青筋毕露；宽阔平滑的面颊上布满了粗硬的丘疱。他们长成了菜场和市场上的人们的容貌。

由于发怒、骂人、斗殴、叫喊、为一个子儿而脱帽的缘故，他们一辈子染上了贪婪、无耻、忿怒的神气。

如果一个人的心灵或者大自然使他的面容具有和善、公正、自在的表情，你是会感觉出来的，因为你自己心中就有这些德行的形象，而你一见到具有这种形象的人就会欢迎他。这副面容是用人们共同的语言写成的一封介绍信。

每种生活状况都有它固有的特点和面貌。

野蛮人的面部线条坚毅有力而且十分突出，头发耸立，胡须浓密，四肢的比例十分标准；什么工作能够使他变样呢？他打过猎，跑过路，和猛兽搏斗过，受过锻炼；他保全了自己的生命，也生育了子女——这是两项天然的职责。他身上没有任何流露出厚颜和羞耻的东西。他有着一副既粗犷又自豪的神气。他的头昂然挺直；他的目光坚定有力。他是森林的主人。我愈注意看他，愈联想到他居处的幽静与自由。当他说话时，他的手势强烈，语言简短有力。他没有法律观念，没有成见。他容易急躁。他永远处在战争状态。他灵活轻巧，但又是孔武有力的。

他妻子的容貌、目光、姿态，都和文明的妇女不同。她赤身裸体，但自己并不在意。她跟着她丈夫到过平原、高山和森林深处；她和丈夫受同样的锻炼，她也抱过孩子。没有任何衣服束缚她的乳房。她的头发长而蓬乱。她的身材十分匀称。她丈夫的声音宏亮，她的声音也很高亢。她的目光不那么果断，比较容易感到惊恐。她是矫捷的。

在社会中，每一阶层的公民都有它的特性和表情；手艺人、贵族、平民、文人、教士、官员、军人都是如此。

手艺人当中，各行各业都有一定的习惯，店铺里的和工场里的都有不同的面貌。

每个社会有它的政府，每个政府有它占主导地位的性质；不管这性质是实际存在还是假想的，它都是这政府的灵魂，它的支柱和它的动力。

共和国是讲平等的。任何国民都把自己看成是一个小君主。共和国人民的神气是高傲、严厉和自豪的。

在君主国里，人们不是支配别人就是受命于人，他们的性格和表情是和蔼、优雅、温和、重荣誉、殷勤。

在专制统治下，美是奴隶的美。奴隶的面容是温和、顺从、腼腆、谨慎、哀求和谦恭的面容。奴隶低头走路，仿佛他总是伸出头来等待那斫人的剑锋。

那么好感是什么呢？我认为这就是那瞬间突发的不假思索的冲动，它使两个人在初次见面时就相互倾心；因为即使在这个意义上，好感也并不是一种空幻之物，而是某种德行的瞬间的、相互的吸引力。由美产生钦羡；由钦羡产生器重，产生占有的愿望，产生爱情。

以上所说的是关于性格和各种性格的不同面貌，但还不是全部：除了这些知识之外，还需要有对生活场景的深刻体验来予以补充。我来解释一下。我是说还必须从各个方面研究过人生的幸福与痛苦：战争、饥荒、瘟疫、水灾、雷雨、风暴；研究过动荡中的心灵和大自然。还必须翻阅历史家的著作，熟读诗篇，深思诗人们刻划的形象。当诗人说：*vera incessu patuit dea*，^①就应该在自己身上寻找一下这个形象。当他说：*Summa placidum caput extulit unda*，^②的时候，就应该给这个脑袋造型；要知

① 拉丁文：她的步履显示她是一位女神。

——维吉尔：《埃涅阿斯》第1卷第405行。

② 拉丁文：他迎着风浪昂起他冷静的头颅。

——维吉尔：《埃涅阿斯》第1卷第127行。

道取舍；要体验柔情和强烈的激情，而在表达这些激情时不要露出怪模样来。拉奥孔在受苦的时候并没露出怪模样；然而剧烈的痛苦却从脚趾直透到头顶。这种痛苦深刻地感染人而并不引起恐惧的感觉。希望你能使我既不至于目不转睛地盯在你的画布上，也不至于吓得转脸不去看它。

千万别把媚态、怪相、微翘的嘴角、撅嘴，以及万千幼稚的装腔作势跟优雅混为一谈，更不能跟表情混为一谈。

首先要把头部画得优美。在美的面容上，激情更容易刻画出来。激情达到极度时，美的面容只会显得更加可怕。古人所作的欧墨尼得斯女神是美貌的，但显得更加可怖。当一个人同时受到强烈的吸引和产生强烈的反感时会感到最大的不自在；画家如果保留欧墨尼得斯女神美丽的容貌，就会产生这种效果。

男子的上端较宽，下端稍尖的长卵形脸庞，这是高贵的特征。

女人和儿童的下端稍圆的卵形脸庞，这是青春的特征，而青春是美的要素。

一根线条，如果位置移动了一根头发丝的宽度，就足以使所画的面貌美些或者逊色些。

你应该懂得什么叫做优美，或者什么叫做肢体跟动作性质的严格而精确的一致。千万别把演员或舞蹈教师的动作当做优美。动作的优美和马赛尔的美恰恰相反。如果马赛尔遇见一个扮安提弩斯的人，就会把一只手托住他的下巴，把另一只手摆在他肩膀上，对他说：“咳！大傻瓜，是这样站着的吗？”然后又用自己的膝盖推推那人的膝盖，托着他的膈肢窝把他往上一抬，对他说：“你好象是蜡做的，好象你就要化掉似的。嘿！傻瓜，你把小腿伸出来；脸别绷那么紧，把鼻子往上抬抬。”等他做完这番最

乏味的教导之后，向对方微微一笑，庆贺自己大功告成。^①

对于一个跟别人一起前来的人和一个为利害所趋而行动的人，对于一个身边没有别人的人和一个受人注视的人，如果你抓不住其间的区别，那就把画笔摔到火里烧掉吧。否则的话，你一定会把你所画的形象都变得经院化，改来改去，矫揉造作。

朋友，你愿意体会这种区别吗？设想你独自一人在家里。你等待我的文件，而文件迟迟未到。你想起君主们是要求人们的服务周到及时的。你这时躺在椅子上，两只手臂放在膝上；你的睡帽压在眉际，你蓬乱的头发上插着一把弯了的木梳；你的睡衣半敞着，两边的衣幅往下低垂；这时候你是十分优美，可以入画的。忽然有人通报卡斯特里侯爵^② 来访；你马上把睡帽往上推一推，把睡衣裹紧，挺直身子，四肢摆得端端正正，拿腔作势，使自己马赛尔化，变出一副对来客来说是讨他喜欢，而对画家来说却是伤脑筋的模样。刚才是你自己的本色，现在却不是了。

当人们端详拉斐尔、卡拉什兄弟^③ 和别人所画的某些形象、所刻画的某些头部的时候，不禁要问他们是从哪里得来的？那是得之于有力的想象，得之于作家的作品，得之于天空的云霓，得之于熊熊的火光，得之于废墟，得之于整个民族。他们从整个民族中收集最初的轮廓，然后又以诗情来加以渲染。

这些罕见的大师情感丰富，善于创新，有性情脾气。他们阅读甚广，尤其是读诗甚多。诗人是想象力丰富的人、善感，对自

① 舞蹈教师纠正扮演安提弩斯的演员的姿态这个场面，作者系从英国画家威廉·霍加茨(William Hogarth)的一幅版画受到启发的。

② 卡斯特里侯爵(marquis de Castries, 1727—1801)，法国元帅，格里姆的好友。

③ 卡拉什兄弟(Les Carraches)，十六世纪后半意大利著名画家，其中以阿尼巴尔·卡拉什(Annibal Carrache)作品最丰富。

己所创造出来的鬼魂也感到害怕。

我的朋友，我无法克制自己。我一定要在这里和你谈谈诗人对雕塑家和画家所起的作用和反作用，谈谈雕塑家对诗人，以及两者对自然界中的生物与无生物所起的作用与反作用。我要倒退两千年，跟你讲讲古代的艺术如何彼此互相影响；他们如何影响自然并给它刻上一个神圣的印记。荷马曾说朱庇特把它浓黑的眉毛一耸便撼动了奥林匹斯山。^①这是神话作家说的；在庙堂里陈列的大理石像对下跪的瞻仰崇拜者要显示的就是这样一个脑袋。雕塑家兴奋激动；他冥想了这个教义昭示的形象之后才拿起泥土和刻刀来造型。诗人赋予忒提斯美丽的双脚，这双脚就定型了；他赋予维纳斯令人心醉的胸部，这个胸部就定型了；他赋予阿波罗可爱的肩膀，这肩膀就定型了；他赋予该尼墨得斯^②浑圆的臀部，这臀部也就定型了。人民期待着在神龛上看到男神女神具有教义所规定的各有特点的美。神话作家和诗人已经把这些美处指出来了，雕塑家如何能不加以尊重呢？假使刻出来的尼普顿^③没有异教徒的《圣经》里那样的胸部，赫拉克勒斯没有那样的背部，人们就会加以嘲笑，而背叛教规的那块大理石将永远埋在雕塑家的工作室里。

由此产生什么结果呢？其实，诗人终究并没有显示什么，也没有强人相信什么；画家和雕塑家也只是表现了得之于自然界的性质。当人民从庙堂里出来，看见某些人具有这些性质的时候，他们就会特别感到亲切。是世上的女人为忒提斯的脚，为维

① 《伊利亚特》第1篇第528—530行。

② 该尼墨得斯(Ganymède)，希腊神话中的特洛亚王子，见爱于宙斯，被化为鹰的宙斯抢往奥林匹斯山，封为侍酒童子。

③ 尼普顿(Neptune)，罗马神话中的海神。

纳斯的胸部提供了素材，而女神把这脚和这胸部还给世人，但这时它们已经神圣不可变易了。是世人的男子为阿波罗的肩膀、尼普顿的胸部、玛尔斯筋肉条条的腹部、朱庇特绝顶优美的头部、该尼墨得斯的臀部提供了素材，而阿波罗、尼普顿、玛尔斯、朱庇特和该尼墨得斯在把这些还给世人的时候，已经使它们神圣不可变易了。

当某种经常的情况，有时甚至是某种一时的情况在人民脑海中产生了一些联想时，这些联想就不再从人们脑海中消失；如果说一个不信教的人可能发现神龛上的维纳斯女神就是他的情妇（因为事实上就是她），那么，一个虔诚的信徒在看到随便哪个凡人背上的双肩正是他的神祇的肩膀时，他也照样会尊敬这副肩膀的。这样，我就不能不相信，当一群人在澡堂、运动场、公共游艺场合观看裸体男子的时候，尽管他们自己不觉察，在这种对美的欣赏之中，自有一种神圣和亵渎交织的色彩，一种无以名之的古怪的放荡和虔诚的混合。一个色鬼抱着他的情妇，称之为王后，呼之曰女神；这些话，在我们的嘴里说出来诚然是些废话，但是在他的嘴里却别有一种意味，因为这是真话；他的确登上了天国，做了神仙，的确享受了自己和全民族顶礼膜拜的对象。

为什么在人民的脑子里和在诗人与神话作家的脑子里，情况会不一样呢？这是因为诗人和神话作家的作品，他们对所爱好的对象所作的描写，处处充满着比较，充满着他们对所崇拜的对象的影射。美惠三女神^①的微笑，赫柏^②的青春，奥罗拉^③的手指，维纳斯的胸脯、手臂、肩膀、大腿和眼睛，无不是如此。“你到

① 美惠三女神(les Grâces)，见希腊神话。

② 赫柏(Hébé)，希腊神话中的青春女神。

③ 奥罗拉(Aurore)，罗马神话中的曙光女神。

德尔法^①去，你就会看到我的巴蒂勒^②。拿这个姑娘做模特儿画下来，把你的画送到帕福斯^③去。”他们只是没有告诉我们，他们在模造那些男女神祇的时候所抚摸的真人在那里；但是诵读他们诗篇的人们并不是不知道的。

假使没有这些残存下来的模拟品，他们的作品就会变成乏味和扫兴的了。我请你，我的朋友；也请你，思想敏锐而又爱挑剔的须阿尔；再请你，热情洋溢的阿尔诺；还有你，与众不同、博学多闻、思想深刻、爱开玩笑的伽利阿尼^④，请你们为我作证。请你们说一声，你们难道不认为这就是世人从众神品性中借来的一切赞美之词的起源，一切与英雄和众神分不开的形容词的起源吗？这些都是由诗歌、绘画、雕刻固定下来的一些信条，以及与异教象征有关的诗句。当你看到这些形容词不断出现的时候，如果它们使我们讨厌的话，那就说明现在已经没有任何雕像、任何神庙、任何模特儿可以和这些词藻联系起来了。异教徒则不然，每当他们从诗篇中看到这些词藻，就想象他们走进神庙，重新看到那幅画或是回忆起那个提供这些词藻的雕像。

朋友，请你稍等一下：直到现在，某些概念之所以引起你的兴趣，只不过因为那象是一个可喜的梦幻，象是一种巧妙的体

① 德尔法(Delphes)，希腊古城市，因有阿波罗神殿而驰名。

② 沙穆斯的巴蒂勒(Bathylle de Samos)，希腊美少年。希腊抒情诗人阿那克瑞翁(Anacréon)曾以诗歌颂其美。

③ 帕福斯(Paphos)，塞浦路斯的城市，以所建维纳斯女神庙驰名于世。

④ 须阿尔(Jean—Baptiste Suard,1734—1817)和阿尔诺神父(Abbé François Arnaud,1721—1784)都是狄德罗的好友，当时在法国报界有重大影响。伽利阿尼神甫(Abbé Galiani,1728—1787)，意大利文学家，经济学家，曾在巴黎居住多年，与狄德罗过从甚密。

系，而下面所说的也许能使你觉得这些概念还是有些真实性的。假如我们的宗教不是一种可怜乏味的玄学；假如我们的画家和雕塑家能够比得上古代的画家和雕塑家（我说的是那些优秀的；看来古代也有过恶劣的，而且比我们的还多，正如意大利是创造好音乐最多的地方，也是创造坏音乐最多的地方）；假如我们的神甫们不是些愚蠢的迷信者；假如这个可恶的基督教不是依靠杀人和流血建立起来的；假如我们天堂的欢乐不只是一种为人所不能理解的、荒诞的极乐世界的幻象；假如我们的地狱不只是有烈火熊熊的深渊、丑恶野蛮的魔鬼、鬼哭狼嚎和咬牙切齿的声音；假如我们的绘画能够不只是些剥皮、绞杀、炮烙、令人恶心的屠杀这样一些暴行的场面；假如我们的圣男圣女不是用面纱一直掩盖到鼻子；假如我们对风化的概念没有禁止袒胸露臂、赤肩裸腿；假如禁欲的思想没有使这些乳房干瘪萎缩，大腿软弱无力，胳膊骨瘦如柴，肩膀支离破碎；假如我们的艺术家不受束缚，我们的诗人不被亵渎神圣这些可怕的字眼所禁锢；假如圣母马利亚是肉欲的母亲，或者是上帝的母亲，如果她美丽的眼睛、美丽的双乳、美丽的臀部能吸引圣灵来投入她的怀抱，而且这事迹能写在她的历史上的话；假如加百列天使^①在历史上由于肩膀美丽而被赞扬；假如玛德莱娜^②和耶稣有过艳遇；假如在迦拿^③的喜筵上，耶稣酒后不守礼节，抚摸一个赴宴少女的胸脯和圣约翰的臀部，拿不准对这个下巴颏上留少许须毛的使徒是否应该

① 加百列天使(Angel Gabriel)，《圣经》中的报喜天使，是他报告耶稣的诞生。

② 玛德莱娜(Madeleine)，即圣经传说中的抹大拉的马利亚，原系一堕落女子，后皈依天主，真心悔过，成为圣女。

③ 迦拿(Cana)，巴勒斯坦地区加利利的城市，《新约·约翰福音》记载，耶稣在此处一娶亲宴席上首次显圣，化水为酒。

继续表示忠诚的话：你看吧，我们的画家、诗人和雕塑家将有何等的变化！我们将用怎样的口吻来谈论在我们的宗教故事和上帝故事中将起巨大而奇妙的作用的那些情趣！我们将用怎样一副目光去看那个给了我们生命，孕育了救世主，使我们蒙受得救的恩典的那位美女！

我们还在使用与神的魅力和神的美有关的词藻；但是，如果我们不是由于习惯和古代诗人在我们具有想象力的头脑里还多少留下一点异教意味的话，这些词藻是会变得毫无感情色彩、毫无意义的。形态不同的一百个妇女可以受到同样的赞扬：但是希腊人就不是这样，因为在大理石或者画布上已经留下了范本；一个人如果被激情迷惑得失去了理智，竟想拿一副平庸的面容去和克尼特或帕幅斯的维纳斯像相比，那么，他就如同我们之中的人胆敢拿一个资产阶级妇女短小的翘鼻子去和勃里奥娜伯爵夫人^①相比一样可笑；别人只能耸耸肩膀，嗤之以鼻罢了。

但是我们也有些传统的人物，有些在画上画出和雕刻成的既定形象。任何人都不会把耶稣、彼得、圣母和大多数的圣徒认错；你以为一个好教友在路上看到同这些形象类似的面貌时不会肃然起敬吗？当这些形象出现在人的眼睛面前，总会引起一连串温馨的、愉快的、可喜的联想，激起人的七情六欲。那么，这究竟是怎样一回事呢？

由于有了拉斐尔、基德、巴罗什、提善^②以及其他意大利画家，当我们目睹某个女人具有他们赋予他们所画的圣母的尊贵、崇高、纯洁、朴素等品质的时候，试问我们心里有什么反应？试问

① 勃里奥娜伯爵夫人(Iacomtesse de Brionne)，一七六三年和一七六五年，勒穆瓦纳(Le Moyne)曾两度为她制作塑像，在沙龙展出。

② 基德(Guido,1575—1642)，巴罗什(Barocche或Baroccio,1528—1612)，提善(Le Titien,约1490—1576)，都是意大利著名画家。

触动我们心弦的情感当中有没有什么类似爱慕、柔情和尊敬的传奇色彩？再试问，即使当时我们明明知道这个女郎操着神女生涯，正在前往夜夜冶游作乐的旧王宫附近，这种尊敬之情是否也还继续存在？仿佛有人邀你到那个地方去和你所信奉的神的母亲同床。应该承认，这些美貌的懒姑娘不会给你带来什么快乐，我们倒宁愿在床头看到她们的画像，而不愿意在床上看到她们的肉体。

关于表情，还有无数更细致的道理可讲。你知道不知道？表情有时还能决定颜色呢。对某种身分，某种激情来说，是不是某一种色彩比别的色彩更相宜呢？苍白的颜色对诗人、音乐家、雕塑家、画家来说，我看颇为合适；这些人通常是脾气不好的；如果你愿意的话，可以在苍白中掺一点儿黄色。黑头发给白颜色增添光彩，使眼神更加活泼。金色的头发适合于没精打采的、懒散的、漫不经心的、皮肤透明细腻的、长着一副水汪汪而含情脉脉的蓝眼睛的人。

另外有些细微的陪衬，不但可以促进和谐，更能够使所表达的情感大大地加强。假使你给我画一间茅舍，门前画一棵树，那么我就希望这是一棵苍老、断裂、衰败的树；我希望它和那个节日来遮荫乘凉的不幸者有着共同的苦难和遭遇。

画家都懂得这些众所周知的类比，但是如果他们参透其中的道理的话，他们很快就会提得更高。我说的是那些有着格勒兹那样的天才的人；至于其他的人，也可以避免一些即使不令人发笑，至少驳杂得令人叹息的地方。

但是我要用一两个例子来跟你细谈一下引导他们精细地选择陪衬的那条微妙而隐秘的线索。几乎所有画废墟的画家，在他们孤零零的厂房、宫殿、城市、方尖柱，或其他倒塌的建筑物的

周围，都要配上呼啸的狂风；一个背着行李匆匆走过的旅客；一个抱着用破布包裹的孩子，弯腰走过的妇女；鼻子捂在大衣里，谈着话走过的骑马的人。是谁要他们画出这些陪衬的呢？那是概念之间的联系。一切都在消逝，人和人的居处都是一样。你试把倒塌的建筑物改成别的式样，设想把一座城市的废墟改成一个大坟墓，你可以看到概念之间的联系同样对艺术家产生影响，叫他想出一些与以前相反的陪衬。那时候，疲惫的旅客就会把他的行李放在脚下，他自己和他的狗就会坐在坟墓的石阶上休息；那个妇女就会坐下来，抱着孩子喂奶；那些骑马的人就会下马，让他们的坐骑自由自在地吃草，自己则躺在地上继续谈话，或者去看坟上的墓碑。这是因为废墟是危险的地方而坟墓是归宿之处；这是因为生活就是旅行，而坟墓就是休息之所；这是因为人常在死人埋骨的地方坐下来。

假如画一个旅客在坟墓边疾走，或者画他在废墟里停留下来，那么，简直是把互相抵触的概念放在一起了。如果说坟墓周围会有什么活动的东西的话，那么不是在高空盘旋或者振翅疾飞的鸟，就是劳累终生然而还在远处歌唱的劳动者。我这里只是谈画废墟的画家。至于历史画家和风景画家，由于他们头脑里各种概念互相区别，互相结合，有时相辅相成，有时彼此对立，他们所用的陪衬就多种多样，各不相同，对比鲜明。

我有时自问，古人所造的四门大开，孑立旷野的神庙何以如此优美，产生如此大的效果。这是因为在神庙四周有点缀，又无损于简朴；这是因为从各方面都能走进神庙；这是安全的形象。而现在那些当国王的人把宫门紧闭；他们的尊严不足以使他們不受坏人的侵害。这是因为这些神庙建在偏僻之处，周围森林的恐怖景象和阴郁的迷信思想结合在一起，使人们心里产生一

种特别的感觉。这是因为神灵是不爱在嘈杂的城市里开口的；他喜欢清幽僻静。这是因为从前世人对神的礼拜比较隐秘，比较不受别人的干扰。那时并没有在庙堂里聚集的固定日期；如果碰到有这样的日子，人山人海，喧嚷嘈杂，就会使神庙失去庄严，因为清幽僻静就不复存在了。

假如当年要我布置今天的路易十五广场^①的话，我一定不会砍伐那里的树林。我要让人们能从回廊的石柱间遥望树林的深处。我们的建筑师缺乏天才；他们不了解地点和周围事物能促使人们产生怎样的联想。我们的戏剧诗人也是一样，他们从来不懂得利用场景所在的地方。

现在还应该谈谈如何选择美的实体^②的问题。在这个问题上，必须明白，就形态来说，并不是一切物体和同一物体的一切方面都是同样优美的。就人物来说，并不是所有的面貌都可以强烈地表达同一种激情的；有些撅嘴赌气的女子十分可爱，而有些笑靥迎人的反而显得讨厌。并不是所有的人都同样地显示出年龄和职业地位。如果所选择的实体非常适合于所处理的题材，那就万无一失了。

我在这里顺便提起的这番话，可能在下一章论构图的时候加以详细阐明。不过，谁知道思绪将把我导向何方？老实说，连我自己也不知道。

第五章 略论构图

我们的洞察力是有一定限度的。我们的注意力也不能持续

① 即今巴黎协和广场。

② 此处“实体”的原文系 *nature*，指画家据以创作艺术形象的自然实体。

过久。当我们做一首诗，画一幅画，写一出喜剧、一则故事、一篇小说、一部悲剧、一部通俗读物的时候，决不能效法写教育学论文的作家。在两千个儿童当中，可以按照这些作家的原则培养出来的很难找出两个。如果他们曾经想过这一点，他们就会明白，不能把天才儿童当作普通教育机关的样板。一件陈列在各种各样的观众面前的作品，如果它不能为一个头脑正常的人所了解，就是一件失败的作品。

作品必须简单明了。因此，不要任何多余的形象，无谓的点缀。主题只能是一个。普森曾经在一幅画里，前部画朱庇特勾引喀丽斯多，背景画喀丽斯多被朱诺拖走。^① 一个如此明智的艺术家实在不应该犯这样的错误。

画家只能画一瞬间的景象；他不能同时画两个时刻的景象，也不能同时画两个动作。只有在有限几种情况下，他才可以回顾已经不复存在的时刻或者预示即将到来的时刻，而既不至有违真实，又不至破坏兴趣。一个人正在从事工作而突然祸从天降；这人已经大祸临身，然而还仍在从事他的工作。

一个歌唱家正在演唱要求充分发挥其技艺的乐段而感到局促不安，一个提琴手手忙脚乱，汗流浹背，这都叫我苦恼，使我难受。我要求歌唱家从容不迫，神态自若，我要求演奏家手指在琴弦上轻巧地移动，毫不费力，使我完全不感觉到演奏是一件难事。我所要求的是纯粹的，自然的快感，如果一个画家拿出来的是叫人猜不透的象征或字谜，我便要掉头不顾。

如果一幅画的图景是单一、简单明了、浑然一体的，我就能一眼看去便掌握它的全局。然而这还不够，它还应该丰富多彩；

^① 喀丽斯多（Callisto）是罗马神话中阿卡迪亚（Arcadie）国王利卡翁（Lycaon）的女儿，见爱于朱庇特，被朱庇特之妻朱诺变成熊。

如果作者是一个对自然的精细的观察者，这是可以做到的。

一个人给另一个人读一篇有趣的作品。读的人会不假思索地摆出对他最合适的姿态，听的人也是一样。如果朗读者是罗贝^①，他该是热情奔放的样子；他不看书稿，双眼迷茫。如果是我听他朗读，我该是神态严肃。我的右手应该伸到下巴下面，支着低垂的脑袋；左手则伸到右肘之下，支住我的头和右臂的全部重量。如果我是听伏尔泰朗读的话，我就不会摆出这样的姿态。

如果在这里加上一个第三者，他准会按照前两个人的规律行事；那就成了三重利益的结合体。如果再加一百个、二百个、一千个人，也应该遵照这同一条规律。当然到某一刻会出现一点响声、一点动静、一点喧嚣、几声叫喊、人潮汹涌、波涛起伏，那就是人人一心只想着自己，想为个人的利益而牺牲共同利益的时刻。但是大家不久便会觉得这种打算是荒谬的，他们的努力也是无济于事的。慢慢地，各人决心放弃自己的一部分利益，于是他们就形成了一个集体。

在那动乱的时刻，你看一看这人群：每个人的力量都在猛烈地迸发出来；然而没有两个人具有同等的力量，因此，这就同树上的叶子一样；没有两张叶子是同样绿的；没有两个人的动作和体态是完全一样的。

然后再看他们安静的时刻，在这时，每一个人对自己的利益尽量少作让步；由于这让步里存在着差别，他们的动作和体态也同样各有不同。动乱的时刻和安静的时刻有一个共同之点，那就是每个人都显示出自己的本相。

艺术家必须抓住这条力量与利害的规律；如果这样，不问他

① 罗贝（Robbé de Beauveset, 1714—1794），狄德罗同时代的讽刺诗人，放荡不羁，趣味低劣，但不乏才气。

的画幅多么广阔，他的作品将处处不失真实。艺术鉴赏所能接受的唯一对比，即由于力量和利害的不同而产生的对比便在其中了；此外不应有别的什么对比。

造作出来的对比，经院式、宗派性、技术性的对比，都是虚伪的。那就不是在自然里发生的动作，而是矫揉造作的、拘泥刻板的、在画布上扮演出来的动作。画的就不是一条街、一个广场、一座神庙，而是一台戏。

按照舞台场面，我们从来没有画成，将来也永远不会画成一幅可以入目的图画；我认为，这是对我们的演员，对我们的布景，甚至也许是对我们的诗人的最无情的讽刺。

另一种同样刺眼的是文明社会里的小礼节。礼貌，在社交中如此可爱、温雅、可贵的礼貌，在模仿性的艺术中便显得十分可厌。女人屈膝行礼，男子伸出胳膊，摘下帽子，一只脚退后一步，这些动作只有在华丽的壁炉屏前面才是可能的。你可以拿华托^①的作品来反对我的意见；但是，对不起，我还是要坚持。

请你把华托画中的风景，他的设色，他的人物和服饰的美都去掉，只看他画中的场面，再来下判断。模仿性的艺术要有些粗犷、原始、出奇、惹眼的东西。我不反对你画波斯人举手扶额、弯腰鞠躬；但是请你看看这弯腰鞠躬的人的身分；看看他那副尊敬虔诚的样子；看看他的服饰是何等华丽，一举一动是何等气派。试问有谁能承受这样的敬礼？是他的上帝？还是他的父亲？

不仅我们的礼节庸俗乏味，我们的服装也是庸俗的：卷边的袖口，紧裹着屁股的短裤，方正而多褶的燕尾，一直扣到膝盖底

① 安东·华托 (Antoine Watteau, 1684—1791)，法国著名画家，运用色彩的能手；但不为狄德罗所赏识。

下的吊袜带，∞形的鞋扣，尖头的皮鞋。我敢向绘画和雕刻的天才挑战，从这样一套俗不可耐的服装里怎么能产生艺术效果？如果大理石像或铜像表现的是一个穿着十七世纪那种长排钮扣的紧身小袄、腰悬佩刀、头戴便帽的法国人，那才叫好看呢！

但是，还是回来谈谈人物的布局吧。艺术家可以，也应该为技术作出若干牺牲。但是牺牲到什么限度？这就难说了。我认为，如果损及表情，损及主题效果，那就万万不可。你必须先感动我，使我震惊，使我心碎、战栗、流泪、愤怒；然后，你再设法取悦我的双目吧。

每个动作都不是在一瞬间完成的；但是，我上面已经说过，此刻还要再说一遍，艺术家却只有一个瞬间，也就是一眨眼间。然而，正如在刚才充满痛苦而现在初现喜悦的脸上，我可以看出此刻的感情交织在刚消逝的感情的余波之中一样，在画家所选择的那一瞬间之前的那个时刻的残余痕迹是可能在人物的姿态、性格或动作中保留下来的。

多多少少组合在一起的一群人是不会同时完全改变的。凡是认识自然、有真实感的人都懂得这一点；但是同时他也感觉到，这些众多的中间状态的人物，对于总的效果只起部分的作用，而他在场面的丰富变化上有所得，在兴趣方面就有所失。是什么东西激起我的想象呢？那是人群这个整体。许多人都在引我注目，使我不能拒绝。我的眼睛、我的手臂、我的心灵，不由自主地指向他们的眼睛、手臂和心灵所贯注的地方。因此，如果可能的话，我宁愿推迟动作的时刻以使画面更加有力，我宁愿摆脱多余的人物。至于那些无关紧要的人物，除非他们的出现能产生卓越的对比（这是很难得的），否则我就根本不要。而且，如果对比是卓越的话，那时场面便起了变化；无关紧要的人物就变成

主要人物了。

除非是封神大典，或者其他纯粹幻想的题材，我是不能忍受把象征性人物和真实的人物混在一起的；这话准会触怒卢本斯的崇拜者；然而我不在乎，只要良好的审美趣味和真实对我表示首肯就行了。

象征性人物和真实人物的混合使故事蒙上童话的色彩；老实说，我认为正是这个缺点毁坏了卢本斯大部分作品。我实在不了解这些作品。那手里托着鸟巢、墨丘利神像、天上的彩虹、黄道图、人马座，站在产妇床前的那个人是干什么的？^①如果要人们懂得，除非象许多古堡里的壁毯上那样，让人物嘴里吐出一行文字，说明他们心里在想些什么。

我已经谈过我对皮加尔^②所作的兰斯纪念碑的意见；现在讨论的题目又要我把这些意见重申一番。一个挑夫躺在货包上，旁边站着一个女人，手里牵着一头狮子，这是什么意思？女人牵着狮子向睡着的挑夫走过去。我敢说，一个孩子见了准会惊叫：“妈妈，这女人要叫她的狮子把这个可怜人吃掉了！”我不知这女人是否真想这样做，但是，如果这男子不赶快醒来，女人再前进一步，他是非被吃掉不可的。皮加尔，我的朋友，拿起你的锤子，把这古里古怪地结合在一起的人和狮子砸碎吧。你想表现一个护国爱民的国王吗，那就让他保护农业、商业和人民吧。你那躺在货包上睡觉的挑夫倒也体现了商业。如果你在座子后面刻上一头躺倒的公牛，让一个健壮的农民躺在它的两角之间，你便表现了农业；再在这两者之间加上一个喂孩子吃奶的肥壮的村妇，我便会认出那是人民。一头躺在地上的公牛岂不

① 指卢本斯的《路易十三的诞生》一画。

② 皮加尔(Pigalle, 1714—1785)，法国十八世纪著名雕刻家。

很好？一个赤身躺着的农民岂不很好？一个浓眉大眼，双乳丰满，喂孩子吃奶的村妇岂不很好？这样一件作品岂不会给你的雕刀提供许多真实的题材？这样一件作品岂不比那些象征的形象更感动我，更引起我的兴趣？这样，你就会表现出一个恪守职责，爱护臣民的君主，因为正是他们构成民众和国家。①

艺术家应该对他的题材深思熟虑。问题不在于把许多形象涂在画布上！问题是要这些形象象在自然界中一样，自然而然地安排在画幅之中。它们应该全都有力地，而且简单明了地为同一个效果服务；如其不然，我就要套用封特奈尔②对奏鸣曲讲的那句话，说：“形象呀，你要我怎么办？”

绘画和诗有一个共同之处，似乎大家还没有注意到，那就是二者都应该是合乎道德的。布歇没有考虑到这点，他的作品总是放荡的，所以吸引不了人。格勒兹的作风总是正派的，所以观众经常围住他的作品不散。我敢对布歇说：“朋友，如果你的作品是专给十八岁的放荡青年看的，你就做对了，继续画你的女人屁股和奶头吧；但是，对正派人和我来说，尽管人们把你的作品摆在沙龙里最引人注目的位置，我们还是不屑一顾。我们宁愿去看摆在一个角落里的勒普兰斯那幅《俄国洗礼》③，看那站在婴儿一旁的正派无邪的年轻教母。你可别弄错：这个人物形象倒会叫我清早作些胡思乱想，而不是你那些肮脏东西。我不知道这些东西你是从那里找来的；反正如果人们爱惜自己的健康

① 皮加尔铸造的兰斯纪念碑表现的是路易十五。那个挑夫象征公民，牵着狮子的妇女象征法兰西。

② 封特奈尔(Fontenelle,1653—1715)，法国画家。

③ 一七六五年沙龙展出的名画。勒普兰斯曾于一七五八年至一七六五年在俄国居住，画了不少俄罗斯题材的作品。

的话,是不会多看你这些作品的。”

我并不是一个过分拘谨的人。我有时也读读佩特罗尼乌斯^①的作品。贺拉斯那首讽刺诗《女笛手》至少跟他其他诗篇同样令我喜爱。卡图卢斯^②的那些色情恋歌,有四分之三我都背得出来。我和朋友们出去野餐,多喝了一点白葡萄酒,心血来潮,也会朗诵一首费朗^③的情诗而不脸红。我宽恕诗人、画家、雕刻家,甚至于哲学家一时的狂热兴奋;但是我可不赞成一个画家经常把画笔蘸着这些东西,歪曲艺术的目的。维吉尔最美的一句诗,也是模仿性艺术最高的一条原则是:

Sunt lacrymæ rerum, et mentem mortalia tangunt.^④

画家在画室门上应该写上:“不幸的人们在这里可以找到为他们一洒同情之泪的眼睛。”

使德行显得可爱,恶行显得可憎,荒唐事显得触目,这就是一切手持笔杆、画笔或雕刻刀的正派人的宗旨。如果一个坏蛋走进有许多人的地方,他心里又怀着不可告人的秘密意图,他立刻就会在那里受到惩罚。正直的人们不知不觉便会把他放在被告席上审问他、质询他。不管他如何手足无措,脸色发白,言语支吾,他还得同意他自己受到的判决。如果他也到沙龙去走走,当他看那严厉的画面时该是多么害怕啊!画家也有责任颂扬伟大美好的行为而使它永垂不朽,表彰遇难受冤的有德行者,而遣

① 佩特罗尼乌斯(Petronius),公元一世纪拉丁诗人,其讽刺作品《萨蒂利孔》描写了罗马人的奢侈腐化生活,是罗马文学中最大胆的一种。

② 见第185页注②。

③ 费朗(Antoine Ferrand,1678—1719),法国诗人。

④ 拉丁文:我们为不幸者洒一掬泪,人世的悲欢感动我们的心。——维吉尔:《埃涅阿斯》第1卷第462行。

贵侥幸而得逞反倒受人称颂的罪恶行径，威慑残民以逞的暴君。请你画一个任凭猛兽吞噬的康茂德^①的尸体；让我看见他在画幅上受利爪獠牙的撕裂，让我听到充满愤怒和快意的呼声从他的尸体四周发出。为受凶恶之徒、受神祇、受命运的欺凌的正直的人复仇。如果你有胆量，你应该预先为后人作出判断；如果你没有那样的勇气，至少把他们已经作出的判断用绘画表现出来。富有宗教狂热的人民曾用恶名污蔑过对他们进行教育和说真话的人，你要把这个案翻过来。把狂热所酿成的血腥场面表现出来；向统治者和人民指出，这些宗教谎言的散布者会给他们带来些什么。为什么你不愿意成为人类的教导者、人生痛苦的慰藉者、罪恶的惩罚者、德行的酬谢者呢？难道你不知道：

Segnius irritant animos demissa per aures,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
Ipse sibi tradit spectator?^②

你说，你画中的人物不会说话；但是他们能使我对自已说话，能叫我和自己交谈。

人们一般把画分作画面优美的和表达力丰富的两种。如果作品的整体不能感动我的心，如果那些人物一个个象在公共场所散步的行人，或者象风景画里散布在山脚下的牛羊，各自分开，漠不相关，那么，不论画中的形象安排得多么巧妙，因而获得

① 康茂德(Commode)，罗马皇帝，公元一八〇至一九二年在位，性极残暴，曾亲下角斗场和猛兽武士等格斗达七百余次。

② 拉丁文：耳朵听来的东西不及眼睛看见的印象深刻，因为眼睛才是可靠的证人，目击不需要通过别人作媒介。——贺拉斯：《诗艺》第180—182行。

最动人的光线的效果，我也要为之不安。

任何表达力丰富的作品都可以同时是画面优美的；只要它把所能表现出来的感情充分表达出来，它就够优美的了；而我就要祝贺艺术家没有为求得视觉的快感而牺牲常识。如果他反其道而行之，我就会象是听某个健谈者胡说八道那样，不禁大声叫道：“你话倒是说得挺好，可是你不知所云。”

吃力不讨好的题材可能是会有的；但是只有平庸的画家才会觉得这个题材也吃力不讨好，那个题材也吃力不讨好。对一个缺乏才华的头脑来说，一切都是吃力不讨好的。在你看来，一个教士对他的秘书口授讲道稿子，能算是一个很有兴趣的题材么？然而请看，这题材在卡尔勒·梵洛笔下处理得何等巧妙。无可争辩，这是一个最简单的题材，也是他素描中最美的一幅。^①

有人说，布局 and 表达是不可分离的。但我觉得很可能有布局好而表达力不强的作品，甚至可以说这是极为常见的事情。至于有表现力而缺乏布局的作品，我觉得倒是比较少见；尤其是因为我认为，哪怕是最微小的细节，无论是一只狗也好，一匹马也好，一根廊柱也好，一只陶罐也好，只要是多余的，都会有损于表达。

表达要求画家有丰富的想象，炽烈的激情，以及召唤幽灵，使它活跃起来、长大起来的本领；布局则无论在诗歌中或在绘画里，都有赖于判断和激情、热情和智慧、如醉如狂和沉着冷静等等的恰到好处配合，但这样恰到好处的配合在自然中也是不多见的。如果没有这样一种严格的平衡，那就看热情和理智谁占优势，来决定艺术家是怪诞的还是平淡乏味的。

① 卡尔勒·梵洛(Carle Van Loo,1705—1765)，法国著名画家。在为圣格里哥里教堂所作七幅素描中，有一幅即描写圣格里哥里向秘书口授讲道稿。

主题思想如果定得好，其他一切思想就会俯首听命。这是一部机器的动力，它就象推动各种天体，使之循着轨道运转的力一样，是和距离成反比例的。

艺术家如果想知道，他自己的画布上是否存在模棱两可、含糊不清的东西，那只消请两个有教养的人分别给他详细解释他画中的一切就行了。我敢说没有一件现代作品能经得起这种考验。在五六个形象当中，至多只有两三个不需要动笔修改。你心上想要这个人做这件事，那个人做那件事，这是不够的；你的思想还必须正确而且一贯，还必须把你这思想表达得十分清楚，使我不致误解；不但使我，而且使所有的人，今天在世的人和将来出世的人都不致误解。

在我们所有的绘画中都存在构思上的弱点，都存在思想上的贫乏。你不可能从画中得到强烈的震动，深刻的感觉。我们把画看上一眼，掉过头去，便什么也不记得了。更没有什么幽魂萦回在你心头，紧钉着你不放。有一个新闻记者报道，有位印度总督下令把一批英国人关在狭窄的土牢里窒息致死。^①我劝我们最大胆的艺术家运用他的画笔也象这个简单的报导那样震撼我们。倘使你的作品的作用还不及一份报纸，那又何必有劳你调颜色，执画笔，使出你的浑身解数来呢？原因是这些人缺乏想象，也缺少创作热情；他们表达不出任何伟大而有力的思想。

一幅画的篇幅越大，便越需要画家研究和师法自然。试问画家之中哪一个有耐心把它完成？画作成之后，试问又有谁肯出高价购买？你试浏览一下大师们的作品，你到处都会看到瑕

① 这是英国人在征服孟加拉邦时发生的事情。一七五六年六月，孟加拉总督达乌拉(Suraj ud Daula)将加尔各答的一批英国士兵囚禁在土牢中，大部窒息而死。——原编者注。

瑜互见。有几处地方抓着了自然的真貌，但是陈陈相因的东西却多得不可胜数。这些东西和真实东西放在一起，更觉刺眼难忍；这是谎言和真实的对照，所以更加触目。呀！如果一次祭祀、一个战役、一次凯旋、一个群众场面能够在所有细节上都象格勒兹和沙尔丹画的家庭生活场面那样真实，该是多么好啊！

从这一观点来看，历史画家的工作比世态画家的工作不知要难多少。我们有无数的世态画可以经得起我们的批评。然而哪一幅战场画能经得起普鲁士国王^①的一瞥呢？世态画家所画的东西随时都在他眼前；而历史画家或者从来没有，或者只在一瞬间见过他的对象。再则，前者是纯粹的模仿者、普通自然景色的抄袭者；而后者可以说是理想的、充满诗意的自然的创造者。他要循着一条不易遵循的线路前进。走在线的这边就会失之琐屑，走到线的那边就会失之夸张。人们可以说历史画家杜撰的东西很多，真实的东西很少；相反，世态画家则是杜撰的东西很少，真实的东西很多。

由于工作的繁重，历史画家时常疏忽细节。我们的画家中，哪一个肯在手和脚上费功夫呢？据他们说，他们所追求的是总的效果；而这些小节则无关宏旨。保尔·韦罗内兹^②的意见可不是这样，那种说法只是这些画家个人的意见。虽说几乎所有巨型的画都是先打草稿的。然而战士在打牌休息时的手和脚，和他在奔向前方，与敌搏斗时的手和脚却都画成一个样子了。

关于服装，你要我说些什么呢？对服装忽视到一定程度是

① 指普鲁士国王腓特烈二世(Frédéric II)。他是当代的名将，作者把他奉为军事权威。

② 保尔·韦罗内兹(Paul Véronèse, 1528—1588)，意大利威尼斯派画家，其作品布局和谐，色彩华丽，所画人像尤其著名。

要引起反感的；严格按照历史考据又将显得学究气，趣味不高。在人人都穿衣服的时代、国家和场合，如果画上几个裸体男女，并不使人觉得不成体统。这是因为人身上的皮肉比最美丽的衣服还要美丽；这是因为男人的身体、胸膛、胳膊、肩膀，女人的脚、手、胸脯比穿在身上的最贵重的丝绸呢绒还要美观；这是因为画好这些部分需要更多的学问，更艰巨的劳动；这是因为时代越古越受人尊敬，而画裸体画，就是把画中的景物推向遥远的时代，使人追想一个更无邪、更纯朴的时代，追想一些更粗犷、与模仿性艺术更相似的风俗习惯；这是因为我们对目前的时代总是不满，而对古代的向往不会令人不快；这是因为，如果说野蛮民族会不知不觉地文明起来，个人可就并不尽然：我们只见人们卸去衣冠变成野人，而很少看见野人穿上衣服变成文明人；这是因为，画中放上几个半裸的男女，就仿佛把森林田野搬到我们家屋的周围。

“什么都赤裸裸不加遮蔽，这是希腊人的特征。”^①这是我们一切艺术的导师——希腊人的习惯。但是，如果我们允许艺术家把画中人都剥得精光，我们可不能硬叫他给这些人穿上可笑的过时的服装。艺术鉴赏家的目光不同于碑铭学院院士的目光。布沙尔东^②让路易十四穿上一身罗马服装，他这样做得好。但出规的行为不足为训。

……*Licentia sumpta pudenter*.^③

① 见一世纪罗马学者普里尼(Pliny)的《自然史》第34卷第5章第10节。

② 布沙尔东(Bouchardon, 1698—1762)，法国著名雕刻家。巴黎市内及凡尔赛宫都有他的作品。狄德罗撰有《论雕刻及布沙尔东》一文。

③ 拉丁文：……出规的做法，要谨慎从事。——贺拉斯：《诗艺》第514行

凡夫俗子愚昧无知，不识分寸，如果你不紧握缰绳而听凭他们自便，我看总有一天，他们非在罗马战士的头顶插上一支羽翎^①不可。

至于处理人物服饰的手法，我还不知道是否有什么规律可循；设计服饰全凭诗意，描绘服饰则要准确。切勿去画许多起绉的小褶裯，一层层重叠着。谁要是把一块衣料披在一条伸直的胳膊上，然后，只要把这条胳膊转动一下，他就会看到某些本来隆起的肌肉凹陷了下去，本来扁平的肌肉隆突起来了，同时他将看到盖在上面的这块衣料会显示出这些变化，这时他就会把他工作室里的人体模型扔进火里烧掉。我实在不愿看那蒙上一层皮的人体解剖模型；而穿了衣服的活的身体，我却百看不厌。

古人处理人物服装的手法，有许多人赞扬，也有许多人非议。我的看法自然无足轻重，但是我认为，他们的手法是用狭长细小部分的光与影的对衬来烘托宽阔部分的光线。另一种手法，在雕刻上尤其多见的，是用宽阔的光线带对衬宽阔的光线带，而使它们的效果互相抵消。

我觉得有多少种体裁的诗就有多少种体裁的画；但是这种分法是很浮浅的。肖像画和半身像应该在共和政体的国家中受到尊重，因为在共和政体的国家里，应该使公民的视线集中注意那些公民权利和自由的保卫者。在君主国家情形就不一样；那里只有上帝和国王。

但是，有人说，一种艺术只有依靠使它得以诞生的本原才能维持下去，例如医学要靠经验主义，绘画要靠肖像画，雕刻要靠半身像。如果这话是真的，那么，肖像画和半身像的被轻视就

① 近代的战士盔上才戴羽翎。

宣告这两种艺术的衰退了。没有一个大画师不善于画肖像：例如拉斐尔、卢本斯、勒絮尔、梵狄克^①。没有一个大雕刻家不善于作半身像。一切学艺术的人都要从艺术开始的地方开始。彼埃尔^②有一天说：“你知道我们的历史画家为什么不画肖像画吗？因为那太难。”

世态画家和历史画家都不肯明白承认他们彼此相轻的思想；但是这是看得出来的。历史画家认为世态画家头脑狭隘、思想空虚、毫无诗意、胸襟窄小、情操低下、才气缺乏，只会奴颜婢膝地跟在自然后面，片刻也离不开它。他们是可怜的抄袭者，就象是高勃兰^③的工匠，把毛线一根一根挑出来，按照背后大画家的名画，调配色泽。照他们的说法，世态画家只会处理微不足道的题材，画些马路拐角瞥见的日常生活场面。这些人除了一点手艺之外是一无所有，而如果这点手艺没有达到登峰造极的地步，他们就毫不足取。至于世态画家，他们则把历史画看成是富有传奇色彩的艺术，既不逼真，也不真实，一切都是过度的夸张，和自然毫无相同之处。虚伪在这里暴露无遗：暴露在那任何地方都不曾见过的夸张的人物中，暴露在纯粹出于空想的情节里，暴露在艺术家在自己空洞的头脑之外从来也没有见过的题材中，暴露在不知从何处捏造出来的细节中，暴露在被诩为伟大崇高而在自然界毫无根据的风格中，暴露在画中人物的那些与真实行为和动作相去千里的行为和动作中。你明白了吧，朋友，这

① 梵狄克(Antoine Van Dyck, 1599—1641)，弗朗德勒画家，擅长肖像画。

② 彼埃尔(Jean-Baptiste Pierre)，十八世纪法国画家，奥尔良公爵的首席画师，作品多以宗教神话为题材。

③ 高勃兰工厂(Manufacture des Gobelins)，在巴黎附近，由工匠高勃兰于十五世纪创立，路易十四将它改为王家工厂，专织壁毯。

不是散文和诗，历史和史诗，英雄悲剧和市民悲剧，市民悲剧和轻松喜剧之间的老官司么？

我觉得，将绘画分作世态画和历史画是有道理的；但是我认为在这样区分的时候应该更多地参照事物的性质。我们现在把画花卉、水果、禽兽、树木、森林、山岳和画家庭日常生活场面的人，如特尼埃、乌韦尔芒斯^①、格勒兹、沙尔丹、卢腾布格，甚至凡尔奈都一概称之为世态画家。在我看来，格勒兹的《父亲向全家朗读》、《逆子》和《订婚礼》；凡尔奈表现各种各样情节和场面的《海景》是和普森的《七圣瞻礼》，伦勃朗的《大流士一家》或梵洛的《苏珊娜》一样，都可以称之为历史画的。

问题就在这里。自然界的事物可以分作无感情的、静止的、无生命、无感觉、无思想的，和有生命、有感觉、有思想的两大类。这一条分界线是有史以来便已划好了的；应该把模仿无生命的静物的人叫作世态画家，而把模仿有感觉的生物的人叫做历史画家；这样，纷争就终止了。

现在且不去更改已经用惯了的词义，我认为世态画是和历史画同样不容易的，它同样需要思想、想象、甚至于诗情，同样需要对素描、透视、设色、光影、性格、激情、服饰、构图等等有研究，同样需要对自然的更严格的模仿，对细节的更仔细的观察；而且由于所画的东西是观众更常见更熟悉的，它就拥有更多和更优秀的评论者。

荷马描述池塘边上两群青蛙搏斗的时候，难道就没有他描述西摩易斯河和克桑德河里飘满两军的尸首，河水尽赤的时候那么伟大吗？所不同的只是后者场面更大，景象更可怕而已。哪

① 乌韦尔芒斯(Wouwermans, 1619—1668)，荷兰画家，早年作宗教画，后专事战争画及风景画，善画狩猎、村店、船舰等。

一个人不在莫里哀的作品里看到自己的面目？反之，如果我们能让我们悲剧里的英雄复活的话，他们倒很难在我们的舞台上把他们自己认出来；布鲁图斯、卡提利纳、恺撒、奥古斯特、卡图如果站在我们的历史画面前，必然会问画里画的是些什么人物。这就表示，历史画需要更高尚的情操，更丰富的想象，更不平凡的诗意，而世态画需要更多的真实。世态画即使只限于瓷瓶花篮等等题材，也不能不要求艺术的全部手段和相当程度的天才——如果用这些画来装饰自己住宅的人不但有钱而且也有艺术鉴赏力的话。

为什么要把这些丑陋的厨房用具摆在碗橱上面？这些鲜花放在一只内维尔出产的罐子里能比放在一只式样美观点的瓷瓶里更鲜艳么？为什么不在这只瓷瓶周围添上一群跳舞的孩子、愉快的采葡萄人、放荡的妇女？如果瓷瓶有把，为什么不可以把它做成两条缠绕在一起的蛇？蛇的尾巴为什么不可以延伸到瓶子下部再绕上几圈？蛇的头为什么不可以伸到瓶口上，象要喝水的样子？但是这就要善于把死的東西变成活的东西，然而懂得如何使这些东西保持生动活泼的人却是屈指可数的。

让我再就肖像画家和雕刻家发表一点意见。

一个人像可以神色忧戚、阴沉、悒郁或恬静，因为这些情态都是持久的；但是一个张口大笑的人像便有欠高贵，缺乏品格，甚至常常会有违真实，因此是一件蠢事。笑是不能持久的。人可以偶尔发笑，但是笑不能成为一种常态。

我不能相信，一个雕像所表现的这个动作好，表现别的动作也一定好，不能相信它在任何方面都是美的。要求它面面都同样美，那是愚蠢的念头。在肢体之间寻求纯属技术性的对比，因而损害了它动作的严格的真实性，这便是产生那种小器的对比

风格的来源。任何场面总有一个方面、一个观点比其他任何方面、任何观点更有意思。我们就要从这个观点来看它。为这一方面、这一观点而牺牲其他次要的方面和观点,这是最明智的办法。

拉奥孔和他的两个儿子是群像中最单纯,最美的一群。然而如果你从左边看过去,父亲的头部几乎看不见,一个孩子遮住另一个孩子,这组雕像便显得十分讨厌了。然而直到今天为止,拉奥孔依然是我们所知道的雕塑艺术中最完美的一件作品。^①

第六章 关于建筑学的意见

朋友,我并不想在这里研究各种不同建筑的特性;更不想比较希腊罗马建筑的优点和哥特式建筑的长处,指出哥特式建筑内部由于穹顶的高耸和圆柱的轻盈而显得宽广,而外部却由于装饰点缀的繁缛和丑陋而破坏了建筑物的庄严;我也不想把彩色玻璃窗的昏暗,同被膜拜对象的不可理解性和膜拜者的阴郁思想之间的类似加以渲染;我只是想说服你,如果没有建筑术,也就不会有绘画,不会有雕刻;这两种模仿自然的艺术都是由于有了这种在天下并无楷模的艺术才得到诞生,得到发展的。

设想你此刻身在希腊,在两根方木上横架一根大木梁便算是阿伽门农的辕门的时代;或者不需上溯那么远,请你坐在罗马城的七座山岗之间。当时满山坡上还只有一片茅屋,里面住着一伙强盗,这就是后来主宰世界的奢侈豪华的人们的祖先。

难道你认为在所有这些茅屋里,会有一幅不管是好还是坏

① 从这里,我们看出狄德罗和他同时代的人一样,对亚历山大时期的雕像是热烈赞扬的。他没有见到更古的雕像,如后来出土的米罗的维纳斯,莎英特拉斯的胜利之神等。——原编者注。

的图画么？我想你是决不会这样想的。

所有的神祇，说不定比他们后来从艺术大师们的雕刀下出现的时候要受到更真诚敬畏和崇拜的神祇，你设想他们在这些茅屋里是怎么一副模样呢？同木匠在上面勉强凿出一个鼻子、两只眼睛、一张嘴巴、两只手和两只脚，而村民却在它们面前祷告的那些不成样子的木块比起来，我看还要差得多，制作得还要粗糙。

朋友，请相信，那些神庙、茅屋和神祇正是处在这种可怜的状态之下，直到有一天发生了一场大灾难、一次战争、一次饥馑、一场瘟疫、一次公众的祈祷，从而歌颂战胜者的凯旋门才建立起来，奉献给神的大石屋才盖起来。

最初，凯旋门和神庙唯一引人注目之处是它们建造得比较大，而且我相信，摆在里面的神像除了比以前的神像高大一些之外不会有别的什么优点。比以前的高大，那是必然的，因为房子的主人必须和他的新居成比例才行。

自古以来，统治者总是效法神祇的。神祇既然有了宽大的住宅，统治者少不了要把他的住宅加高；上行下效，王公大人自然也要把他们的住宅加高，上等公民也要学样；过了一百年，若要再看到一所茅屋，便非走出七山岗的范围不可了。

但是，神庙、宫殿、大人物的府第和富豪的公馆的墙，无论那一面都是光秃秃的，总得盖上点儿什么东西才好。

原来矮小的家神已经和房屋的主人给他们留下的地方不相称了，非另外刻些大的不可。

神祇要尽可能刻得好些；墙要用抹得花花绿绿的布糊上。^①

① 狄德罗似乎不知道壁画是画在壁上的。壁上糊布却是近代出现的事。——原编者注。

但艺术趣味随财富和奢侈而提高，神庙、宫殿、府第、公馆的建筑不久便一天比一天讲究；雕塑和绘画也随之而日益发展起来。

现在我来把这些想法跟经过对照一下。

试问你能不能找出一个民族，他们有雕像、有绘画、有雕塑家和画家而没有神庙宫殿，或者有神庙，而由于他们崇拜的性质而把彩色的画布和雕琢的白石排斥在庙门之外？

但是，如果说建筑术促成了绘画和雕塑的诞生，那么，绘画和雕塑又反过来使建筑术大大地完美起来。如果一个建筑师不同时是绘图能手，我劝你别相信他的建筑才能。这样的人是在什么地方培养他的眼力的呢？在什么地方养成他那精美的比例感的呢？他从哪里得来关于伟大、单纯、高贵、持重、轻盈、飘逸、庄严、典雅、严肃这些概念的呢？米盖朗琪罗^①在设计罗马圣彼得教堂的正面和圆顶的时候，是一位伟大的画家；我们的克罗德·佩罗^②，在他想出卢浮宫的圆柱走廊的时候，也是一位非常出色的画家。

我这里就要结束我论建筑的一章。整个建筑艺术可以用三个词来概括：坚固（或稳定）、适用和对称。

由此我们可以得出结论：维特鲁夫^③的死板的体系似乎是专为追求单调和扼杀天才而创造出来的。

但是在结束本段之前，我还要向你提出一个小小的问题。

① 米盖朗琪罗(Michel-Ange, 1475—1564)，意大利著名画家、雕刻家、建筑师。

② 克罗德·佩罗(Claude Perrault, 1613—1688)，法国著名医生和建筑家，巴黎卢浮宫的圆柱走廊即出于他的设计。

③ 维特鲁夫(Vitruve)，公元前一世纪罗马大建筑家，著有《论建筑》一书。

有人说罗马圣彼得教堂的各部比例如此匀称，以至乍看起来你会觉得教堂整体并不特别高大宽广，因此可说是实际大而看来小。

有人就这个问题发表了如下的议论：既然如此，各部的十分匀称又能起什么作用呢？为了使伟大的东西显得渺小平凡么？看来还不如不要这种匀称，多来些能够产生相反效果，使平凡的东西显得伟大的本领吧。

我们的回答是：如果运用艺术手段，巧妙地牺牲一点比例，建筑物的确会一眼看去显得高大些；但是我们要问：是猛一看就使人赞叹不止好呢，还是让这种赞叹之情在最初不那么强烈，然后逐渐加强，最后经过仔细的观察和思考，变得持久而强烈好呢？

我们也同意这样的看法：在其他一切条件都一样的情况下，一个身材瘦削的人比一个身材匀称的人要显得高些；但是我们仍然要问，在这两人中间，哪一个更能引起赞美呢？那瘦削的人愿不愿意牺牲一点外表的高大而换取按照古代艺术标准中最严格的匀称呢？

我们还要补充一句，凭艺术手段而显得高大的建筑物，终究要被人们看出他的真实大小的；反过来，由于艺术手段和各部的比例而显得平常的建筑物也终究要显得高大起来，因为观察者必然会把建筑物的某些部分进行一番比较，由于各部分比例匀称而产生的那种不利的印象自然便会消失。

人们又要反驳，那瘦高个儿愿意牺牲一点高大的外观，而接受更严格的比例，这是不足为奇的，因为他知道，从四肢的严格的匀称里，他将获得最完美地满足生活中各种不同要求的好处；他也知道正是从这严格的匀称中能产生力量、仪表、风度，总而言之是产生美，而美总是以实用为基础的；但是，在论到只有一

种目的，一种目标的建筑物的时候，情况便不同了。

人们也否认观察者将建筑物的某些部分进行比较会产生我们所期待的那种效果，从而纠正乍看时那种不利的印象。当你走近雕像的时候，它会突然变得非常高大，我们自然会吃一惊：建筑物比我们最初所估计的要高得多；但是你转过身来，建筑物其余部分的整个印象又占了上风，使本身高大的建筑物又显得平平常常；结果，一方面，每一个局部都显得高大，而整体看来却显得平常、狭小；与此相反，打破匀称的体系则不然，每一个局部显得小些，而整体却显得不平凡、雄伟、高大。

借助艺术的魔力使物体显得大些，或者通过各部分精巧的比例而掩盖物体之大，这无疑是两种非凡的才能；但是二者之间，哪一种更高超些？建筑家应该选择哪一种呢？罗马圣彼得教堂应该怎样建造呢？通过各部的严格比例，使整个建筑物显得普通平凡呢？还是通过较不严格、较不正规的结构而使它具有惊人的面貌呢？

且别忙于选择；因为，归根到底，罗马圣彼得教堂，由于人人称道的匀称比例，从来不能获得，或者非经长时间观察不能获得在另一种体系里准能马上可以获得的那种效果。有损整体效果的完善配合算是什么配合呢？有利于使整体突出起来的缺点又算是什么缺点呢？①

① 让我们把这位哲学家打断一会儿。我们并不认为自己有资格就这个棘手问题的实质发表意见，不过让我们注意这个事实：罗马圣彼得教堂并没有按最初的计划造完。难道使人产生初看时的那种印象的真正原因不正是正厅和祭坛的不协调或比例失调，而不是严格遵照比例吗？如果最初的计划全部实现，尽管是十分严格地遵照比例，所产生的效果可能是无比雄伟。亲爱的哲学家，我们来日到意大利旅行时再作出判断吧。此刻，再听你继续发表高见。——格里姆注。

这便是哥特式建筑和希腊罗马建筑之间争论不休的老问题。

绘画不也提出了同样的问题么？一方面是你即将专程到意大利去欣赏的拉斐尔。到了他的面前，如果别人不扯扯你的袖子说：“这就是拉斐尔”，你很可能走了过去而没有认出来。另一方面是伦勃朗、提善、卢本斯、梵狄克，或者其他从远处就召唤你，以其对自然的逼真模仿而吸引你的注意，叫你再也不能转移你的视线的伟大设色能手。这二者之间，谁是伟大的画家呢？

假如我们在路上遇见拉斐尔所画的一个女子，我们会立刻停住脚，目不转睛地看她，一步一步地钉住她，直到看不见她的时候为止；而在这位画家的作品上这样的女子却有两个、三个、四个；她们周围还有一批男子，也长得一样秀美；所有这些形象都以最有力、最单纯、最真实的方式，共同从事一种不平凡而有意思的行动，但是却没有一点特别的东西在召唤我，吸引我，使我停下脚步！我需要人家提醒我，在我肩膀上轻轻地拍一下，才去留心观看；反之，不管是大人还是小孩、有学问的人还是无知的市民，却不约而同地拥向特尼埃的粗劣作品。

我敢对拉斐尔说：“这是该做的，但也不应该疏忽其他东西。”我敢说：比拉斐尔更伟大的诗人也许没有；有没有比他更伟大的画家呢？这还是个疑问。但是，我们得先好好为绘画下个定义才是。^①

① 我否认这个小前提。我否认德尼·狄德罗和我在拉斐尔的画前面经过而未加注意。我否认别人拍了我的肩膀以后才在凡尔赛宫那幅《神圣家族》面前停下来。我声明，我在这幅画前总是流连忘返，只好买一幅埃德林克最好的复制版常置眼前。

我自然希望拉斐尔不但是崇高的诗人，而且也是运用色彩的大师。然而从什么时候起诗歌对德尼·狄德罗失去了号召力，吸引力？不管你给绘

另外一个问题。如果说，人们用尺度、模数等约束建筑术，从而把这除了用途极其多样这么一条规律之外不应接受其他规律的艺术弄得十分贫乏的话，那么，我们根据头部的长短来决定人体的高矮，又根据鼻子的长短来决定头部的长短，我们不也是把绘画、雕塑，和其他一切以素描为基础的艺术弄得十分贫乏么？我们不是把关于身分、性格、激情、各种机体的学问化为一把尺子和一只圆规的小问题了么？在这世上，别说是一个完整的人像，就连人身上最小的部分，例如指甲，艺术家不也能毫厘不爽地描摹出来吗？姑且把天然的畸形撇开不算，只说由于从事某项职业而必然产生的畸形，我觉得只有在画神祇和野蛮人的时候，我们才能对人体的各部要求严格的比例。其次便是英雄、教士、官员，其严格的程度已经要差一些。等而下之，在其余的阶层里，就必须选择那最难得的，或者最能代表他那一行的个人，并且画出足以表示这种行业特征的变异。形象之所以卓越，不是因为我在其中发现了极端精确的比例，而是相反，因为我看出了一整套互相关联的必然的畸形之处。

的确，如果我们明白在自然界里一切都是互相关联的，所有那些关于对称的成规还有什么用处呢？一个驼背从头到脚都是驼的。人身上最小的缺点对整个躯体都有影响。这种影响可能小到不易觉察，但它依然是实际存在的。多少规则，多少作品之所以得到我们的承认，只是由于我们懒惰、无知、缺乏经验和眼光！

现在还是回到绘画上来吧。让我们牢牢记住贺拉斯的名句：

画下什么定义，总该把诗意当作绘画的要素。

即便在梵·于素姆(Van Huysum)画的花卉或桃子里，我们也要求诗意，因为如果没有诗意，干吗要画？画花卉水果的画家，跟历史画家一样，也是有的索然无味，有的诗情盎然。——格里姆注。

...Pictoribus atque poetis

Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas...

Sed non ut placidis coeant immitia; non ut

Serpentes avibus gementur...①

这就是说，鼎鼎大名的卢本斯，你爱怎么想象就怎么想象，爱怎么画就怎么画吧；但是有一个条件，那就是别让我在产妇房里看到黄道图、人马座这类东西。你明白这样做意味着什么吗？那就是让蛇蝎和禽鸟配对。

如果你想画伟大的亨利②的封神升天大会，那就发挥你的想象力吧！你丰富而热情洋溢的天才能提供多少象征性人物，你就大胆勾勒、涂抹、堆砌吧。但是，如果你画的不过是马路上布店的老板娘，那么，一个柜台、几匹摊开的布、一把尺、几个小伙计、一只装着金丝雀的鸟笼，也就够了。而你却异想天开，把老板娘画成了赫柏。你画就画吧，我也并不反对，即使在她周围看到朱庇特和他的神鹰、帕拉斯、维纳斯、赫拉克勒斯、荷马和维吉尔作品中的全体神祇，也不会引起我的反感。但是，那就不是一个市民的小店铺的，而是群神会，是奥林匹斯山了；不过只要整体是统一的，与我又有什么相干？

Denique sit quodvis simplex duntaxat et unum.③

① 拉丁文：画家和诗人自来有权大胆创新……

但也不至于将家畜和猛兽同槽，
让蛇蝎和禽鸟配对。

——贺拉斯：《诗艺》第9—13行。

② 指法国国王亨利四世(1589—1610)，卢本斯在其宫廷中服务，极受亨利四世的赏识。

③ 拉丁文：总之，作品由你摆布，只要它单纯而统一。——贺拉斯：《诗艺》第23行。

第七章 上文的推论

但是,如果艺术趣味是反复无常的东西,美根本没有永恒不变的规律,那么这些原则又有什么意义呢?

如果艺术趣味反复无常,如果美没有任何规律可循,那么,当我们看到一个巨大的自然现象或者听到一个体现崇高道义的故事,我们内心深处顿时就会不由自主地迸发出甘美的情感,使我们心花怒放,或者悲痛难言,使我们两眼流出愉快的、痛苦的或者赞叹的眼泪,这又是什么道理呢?滚开吧,诡辩家!你永远不会使我相信我的心灵震颤、脏腑激动,竟都是毫无道理的。

真、善、美是紧密结合在一起的。在真或善之上加上某种罕见的、令人注目的情景,真就变成美了,善也就变成美了。如果三物体问题^①只不过是纸片上三点之间的关系问题,那就没有什么了不起,只不过是纯粹抽象的思辨而已。但是,如果三个物体中间,一个是白昼照耀我们的太阳,一个是夜里发光的月亮,第三个是我们所居住的地球;那么真理就立即变成伟大的了,美的了。

一个诗人评论另一个诗人,说:“他前途不大,他没有掌握秘诀。”什么秘诀?表现具有重大兴趣的对象,表现父母、夫妻、子女的秘诀。

我看见一座高山,山上是遮天蔽日的原始森林。我看见,我听见一股激流从山上奔腾而下,拍击着岩石的棱角,浪花四溅。红日西垂,阳光把岩石嶙峋的尖端上的水滴化为万颗明珠。山水越过障碍物,流进一条宽阔的沟渠,再循着沟渠流向离那里不

^① 指牛顿力学中三个物体之间的引力问题。

远的一部机器。在这里，在一些巨大的石块下面，人类最普通的食物正在被碾碎，被制造出来。我瞥见了机器，瞥见了它那被水花冲刷着的轮子；我又透过几株杨树，瞥见了磨坊主人的茅屋；我不禁凝神遐想。

不用说，那使我联想到太古时代的古森林是美好的东西；不用说，那象征着坚定耐久的岩石是美好的东西；不用说，被太阳照成千万颗晶莹的钻石似的水珠也是美好的东西；不用说，那打破深山的沉寂，给我的灵魂传来一股强烈的震动和暗暗的惊悸的激流也是美好的东西！

但是，那些杨树，那所茅屋，那些在周围吃草的牛羊，所有这些有实用价值的东西，难道一点也没有增添我的快感吗？而且一个普通人的感受和一个哲学家的感受该有些什么样的差别呀！哲学家是善于思考的，他从森林里的树木当中看到了有朝一日昂首挺立在暴风雨中的桅樯；在高山的深处看到了将来有一天在炽烈的炉底沸腾，逐渐凝聚成形的金属，看到了耕翻大地或者残害人民的机器；在岩石当中看到了为国王建造宫殿和为神祇建造庙堂的石块；在激流之中有时看到了丰收景象，有时看到了水害与江河的形成，看到了商业贸易和全世界人民之间的联系，世上的宝物从这个海岸运到那个海岸，从而分送到各大陆的内地；如果他的想象突然掀起了海上的惊涛骇浪，他的起伏不定的心又将突然从甜蜜温馨的快感转为恐怖的情绪。

快感就是这样随着一个人的想象力、敏感性和知识而增长的。自然和模仿自然的艺术在迟钝或者感情冷漠的人身上起不了什么作用，在无知的人身上所起的作用也很有限。

那么，艺术鉴赏力究竟是什么呢？这就是通过掌握真或善（以及使真或善成为美的情景）的反复实践而取得的，能立即为

美的事物所深深感动的那种气质。

如果决定判断的那些实践经验还存留在记忆中的话，我们的艺术鉴赏力便是明确的；如果记忆已经消失而只剩下一些印象，我们便只有感触、本能。

米盖朗琪罗给了罗马圣彼得教堂的圆屋顶美得不能再美的形式。这形式给几何学家德·拉伊尔^①留下了深刻的印象，他就为它落了一个图样，发现这个图样里的曲线正是最有支承力的曲线。是谁启发米盖朗琪罗从无数曲线里挑选这一条曲线的呢？——日常的生活经验。日常的生活经验启发木匠师傅，同样也启发伟大的欧勒^②准确地设计出支撑行将倒塌的墙壁的支柱的角度。生活经验教导他为风车的叶子板设计出最有利于旋转的斜度；生活经验帮助木工在进行精密的计算时，找到即使科学院的几何学也不易找到的算法。

经验加研究，这是创作者和评论者必需具备的两项先决条件。其次我还要求敏感。但是，我们时常遇见这样的人，他之所以行为公正、乐善好施、尊德重道，乃是由于他对利害有高明的理解，也是由于对公共秩序有所体会和爱好，而并不是由于从中得到什么乐处和享受；所以可能有人有鉴赏力而不够敏感，同样也可能有人虽则敏感却缺乏鉴赏力。敏感到了极点就会使人失却明辨之智，任何事物都毫无区别地使他感动。有鉴赏力而不够敏感的人会冷冰冰地说：“这是真的！”敏感而缺乏鉴赏力的人则感情激动，如醉如痴：

① 德·拉伊尔(Philippe de La Hire, 1640—1718)，十七世纪法国天文学家和数学家。

② 欧勒(Euler, 1707—1783)，瑞士著名数学家，著作极多，曾为俄国建立科学院。

Sallet, tundet pede terram, ex oculis stillabit
amicis rorem. ①

他结结巴巴，找不出词句来表达他内心的感受。

最幸福的人无疑是后者。如果要当最好的评论者呢？那可又当别论了。感情冷淡的人，大自然的严格而冷静的观察者，他们常常最清楚应该拨动哪些纤细的心弦；他们装作热情洋溢的样子而实际并非如此；这是人和动物的混合体。

理智有时纠正感情匆促作出的评断。因此，有许多作品今天受人赞扬，明天便被人遗忘；还有许多作品当初无人注意，甚至受人藐视，却随着时间的推移，随着思想和艺术的进步，由于群众给予了更冷静的注意，而赢得了应有的重视。

由此说明，天才的作品不一定全都能取得成功。天才的作品是绝无仅有的。人们只有拿它直接和自然对照，才能对它作出评价。但谁又能达到这样的高度呢？除非是另一个天才。

徐继曾 宋国枢 译

① 拉丁文：同情的双眼泪珠滚滚；他一跃三尺，两足顿地。——贺拉斯：《诗艺》第429—430行。

沙龙随笔*

(选 译)

一七六一年沙龙随笔

布歇的牧野图和风景画

颜色多么鲜艳！真是绚丽多彩！内容和思想又是何等丰富！除了真实以外，此人可谓具备一切优点了。如果把他的作品拆开，没有一部分不使你感到赏心悦目；甚至整幅作品也对你有很大的吸引力。但是，人们会提出这样的问题：世上哪里有穿得如此华丽阔绰的牧人呢？有哪个主题能在同一个地点，在原野上、桥孔下、远离一切房舍，把女人、男人、孩子、公牛、母牛、绵羊、狗、一捆捆稻草、流水、篝火、提灯、炉子、陶罐、小锅，都集中在一起呢？这个衣服那么漂亮，那么整齐，体态又那么撩人的少妇在那里干什么？这些或玩或睡的孩子是她的儿女吗？还有这个端着火盆，就要倾倒在她头上的男人是否她的丈夫呢？他想

* 法国艺术界每两年在巴黎举办一次画展，称之为“沙龙”。狄德罗应格里姆之约，为《文学通讯》撰写画评，前后计得九篇，即 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775 及 1781 等九个年度的《沙龙随笔》。其中最重要的是 1765 年的和 1767 年两篇。由于《沙龙随笔》篇幅较大，本书仅节译了 1761 年、1763 年、1765 年及 1767 年等四篇的重要段落，均根据奥古斯特·杜布依编注的《狄德罗文选》（拉罗斯版）译出。

拿这盆点着的炭火做什么？这炭火他是从哪里弄来的呢？真是乱七八糟的大杂烩！使人感到荒谬得很；但正由于这一切，人们才舍不得离去。这幅画吸引你，使你去而复返。这种缺点自有其讨人喜欢的地方，这种荒唐的做法简直是无法模仿，世上少有！里面蕴藏着多么丰富的想象，能产生多大的影响和魅力，能表现出多么出众的才华啊！

一个人久久注视过一幅象我们刚才粗略介绍过的风景画以后，想必已经一览无遗了。其实不然；总会再发现无数有价值的东西！……布歇^①对明暗艺术的理解和任何人都不同。他认为这种艺术是专门用来迷惑两种人的，这两种人就是：上流社会人士和艺术家。它所表现的优美雅致，风流倜傥，诱人的媚态和高雅的趣味，它的才华，它的丰姿，照人的光采，浓妆艳抹的肉体，还有荒淫放荡的行为，俘虏了那些纨绔子弟、风流女人、青少年、上层社会人士，以及那伙对真正高雅的趣味、真实感、正确的思想和艺术的严肃性一窍不通的人。这些人怎能抵挡得住布歇大胆的描写、他笔下的艳妆少妇、裸体美人、轻佻的画面和爱情的倾诉呢？艺术家们发现，这个人在相当大的程度上已经克服了绘画的困难，认为只有他们才能发现的这种优点是了不起的优点，于是，佩服得五体投地，把他奉若神明。而有高度鉴赏力，有严肃而古雅的鉴赏力的人却不以为然。尽管如此，这位画家在绘画界的地位大致相当于阿里奥斯托在诗歌界的地位。谁要是喜爱他们中间的一位而不倾倒在另外一位，那简直是违反逻辑的事。据我看，他们具有同样的想象力，同样的审美观，同样的风格，同样的文采。布歇的技巧独具一格，因此，如果随便给他一

① 布歇，见第236页注①。

幅画,要他在上面画一个人物,人们一眼便会认出他的手笔。

《定亲的姑娘》

我终于看到了我们的朋友格勒兹的这幅画了,^①真不容易啊,因为这幅画仍然吸引着许多观众。画的名称是《刚为女儿备好嫁奁的父亲》。主题动人,看着它心里不禁涌起一股激动的暖流。我觉得这幅作品很美,表现真实,仿佛确有其事。十二个人物各有位置,各有所司。彼此衔接,非常协调,象起伏的波浪,又如自下而上垒起的金字塔。我向来不看重这种种条件,可是,如果这些条件偶然出现在一幅画里,而并非有意安排,画家也没有为此而有所牺牲,那我是喜欢的。

如果你从正面欣赏这幅画,可以看见右面是一位乡村公证人。他背向观众,坐在一张小桌子前面,桌上摆着结婚证书和其它文件。家里最小的两个孩子在公证人两腿中间玩耍。随着画面从右向左,有一个稍大的女郎,站在她父亲的椅子后面,手扶着椅背。父亲坐在屋里唯一的那把扶手椅上。女婿站在他的面前,左手拿着一个口袋,袋里装的是女方陪嫁的财产。定亲的姑娘也站着,一只手柔顺地挎着未婚夫的胳臂;她母亲坐在下首,抓着她另一只手。在母亲和定亲的姑娘之间站着姑娘的一个妹妹。她俯向姐姐,用胳臂搂着姐姐的肩膀。在这群人后面有一个小孩,正踮着脚往前看。母亲膝下,紧靠台前,坐着一个小姑娘,围裙里放着切成小块的面包。里面靠左远离前台的地方

① 格勒兹,见第374页注①。这幅画当时题名为《刚为女儿备好嫁奁的父亲》。狄德罗这篇著名的评论严格说来并不是《一七六一年沙龙随笔》的内容,毋宁说是个附录,格勒兹当时还展出了其它一些作品,狄德罗都作了善意的报道,但比较起来,都不及对待这幅画那么热情。

站着两个看热闹的女仆。右面，作为背景的一部分，是一个收拾得很干净的食品柜，放着惯常放的东西。画的正中挂着一支旧式火枪，然后是一座木楼梯，一直通到楼上。除了人物，前台空出来的地方有一只母鸡带着一群雏鸡，小姑娘正用面包喂它们；还有一个盛满水的陶罐，罐沿站着一只小鸡，正仰着脖子，把从陶罐里喝到的水咽到嗦囊里去。这就是画面总的安排。下面我们再来看细节。乡村公证人身穿黑衣短裤和带颜色的长袜，大衣领子翻了下来，头上戴着礼帽。神态既狡黠又挑剔，完全是干他那一行的农民的本色；这个人物画得很好。他正倾听那位父亲对女婿说话。父亲是画里唯一说话的人，其它人一言不发地洗耳恭听。

公证人腿间的那个孩子画得很妙，动作和颜色都很逼真。他并不理会周围所发生的事情，而是看着写满字的文件，用小手在上面摸来摸去。

可以看得出来，那位站着，两手搭在父亲椅背上的大姐姐内心既痛苦又嫉妒，因为她的妹妹比她先走一步，嫁出去了。她手托着头，把好奇、烦闷而愠怒的目光投向那对未婚夫妇。

父亲是一位六十岁的老人，头发花白，脖子上系着一条大手帕，看样子脾气随和，很讨人喜欢。他把双臂伸向女婿，滔滔不绝地倾吐心曲，使人深受感动。他似乎在告诉女婿：“冉奈特温柔贤淑，一定会使你幸福，你也应该想着使她幸福……”也许他在谈婚姻的义务如何重要……他的话一定是既感人又诚恳。人们可以看见他的一只手，手背由于风吹日晒而成了棕褐色，另外那只手的手心向着观众，呈白色；这是很自然的。

未婚夫的长相很讨人喜欢。他的脸尽管晒黑了，但仍然可以看出皮肤原来很白净。他微微俯向岳父，似乎在聚精会神地

聆听他的讲话。他长得一表人才，穿着也很讲究，但并不超出自己身分。其他人物也是如此。

画家给了那位未婚妻一个迷人的脸蛋，端庄而矜持，衣着整齐，白棉布的围裙缝制得非常合身。她的装扮有点奢华，不过那一天是她订婚的日子。应该看到，这个人物和其他人物身上衣服的皱褶都很真实。这个迷人的姑娘并不是直挺挺地站着，她整个脸部和四肢柔软而微带弹性，优雅大方，栩栩如生。说真的，她长得漂亮，十分漂亮。胸脯丰满，隐而不露；但我敢保证那决不是用什么支起来的，而是本身就自然高耸。太接近未婚夫，她便显得不够庄重，过分靠近父亲或母亲，则太虚假。她的一条胳膊挎着未来的丈夫，指尖下垂，轻轻放在他的手上；这是她向未婚夫所作的唯一的爱情表示，也许连她自己本人也没有意识到，画家的这种安排实在是太巧妙了。

母亲是一位地地道道的农村妇女，快六十岁了，但身体还很硬朗；衣服也很宽大、整齐。她一只手拉着女儿胳膊的上部；另一只手紧紧握着女儿手腕靠上的地方；她坐在那里，从下往上地端详着自己的女儿，有点舍不得；但这门亲事不错，若望是个诚实而勤劳的好小伙子；她毫不怀疑，女儿许配给他一定能得到幸福。这位慈祥的母亲脸上交织着快乐和母爱的表情。

站在定亲姑娘身旁的那个小妹妹亲吻着姐姐，伤心地伏在她怀里。这是个很有意思的人物。真的，要和姐姐分开了，她感到不好受，难过得哭了起来；但这个小插曲并没有使画面显得忧郁；相反，使气氛更为动人。想到安排这样的插曲正是雅的表现，高雅的表现。

那两个孩子，其中一个坐在母亲身旁，自得其乐地用面包喂母鸡和它那窝鸡雏，另一个踮起脚，伸长脖子张望。这两个孩

子都很可爱，尤其是第二个。

两个女仆站在房间的另一头，无精打采地你靠着我，我靠着你。从她们的姿态和脸部表情来看，仿佛在嘀咕：什么时候才轮到我们呢？

还有那只母鸡，它把一群小鸡领到舞台正中，在那位母亲的脚边觅食。母亲有六、七个儿女，那只母鸡也有五、六只小鸡。小姑娘把面包扔给这群鸡，喂它们；应该承认，这一切与当时的情景、地点和人物配合得非常协调。这种诗情画意实在是别具匠心。

最引人注目的是那位父亲；其次是那位丈夫或者未婚夫；再其次是订亲的姑娘，她的母亲、妹妹或姐姐，这要看欣赏这幅画的人的性格而定，再往下是乡村公证人，其它的孩子，女仆和背景。这充分说明，画的布局是很不错的。

特尼埃的风俗画也许更为逼真。他所描绘的场面和人物也许在生活里更容易遇到。但格勒兹的画则更优雅，更有丰采，也更自然，更使人赏心悦目。他笔下的农民既不象那位弗朗德勒人^①所画的乡下人那么粗野，也不象布歇的农民那样虚无缥缈。我认为在色彩方面，特尼埃远远胜过格勒兹。我还认为特尼埃的能量比格勒兹大得多。此外，他还是一个伟大的风景画家，一位擅长画树木、森林、山水、茅舍、和动物的伟大画家。

人们可以指责格勒兹，说他在三幅不同的画里重复了一个完全一模一样的头，就是“付嫁资的父亲”和“给儿女读圣经的父亲”的头，还有，大概是《瘫痪病人》的头。要不，至少这三个人是兄弟，长相完全是一家人。

^① 指特尼埃。

另一个缺点就是那位姐姐。她到底是姐姐还是女仆呢？如果是女仆，她就不应该靠在男主人的椅背上，我也不明白为什么她如此妒忌女主人的命运；如果是家里的孩子，为什么神态那样难看，衣着那么随便？不管她高兴还是不高兴，既然是她妹妹订婚的吉日，就应该让她穿得象个样子。我发现大家都弄错了，大部分参观这幅画的人都把她看成是女仆，另外一些人则大惑不解。我不知道这位姐姐的头是否就是《洗衣妇》的头。

一位很有风趣的女士曾经指出，这幅画里画了两种性质的人。她认为那位父亲、未婚夫和乡村公证人是地道的农民，是乡下人。可是那位母亲、订亲的姑娘和所有其它角色都是巴黎市场的人物。母亲象是卖水果或者卖鱼的胖女人；姑娘是一位漂亮的女店主。这种观察至少可以说是细致的。至于是否正确，我的朋友，请你自己去看看好了。

但最好还是撇开这些枝节问题，去仔细欣赏一下这幅美不胜收的作品。它肯定是格勒兹的代表作。作为精通本门业务的画家，一个有头脑、有高尚趣味的人，这幅画一定能给他带来荣誉。作品构思巧妙，笔法细腻。他所选择的主题本身就说明他感觉敏锐，并有良好的品德。

张冠尧 译

一七六三年沙龙随笔

布 歇

布歇的画一共有两幅：《酣睡中的圣婴耶稣》和《羊圈》。

《酣睡中的圣婴耶稣》

这位大师总是那样热情奔放，那样多才多艺，创作能力还是那样旺盛，那样有魅力，但也总具有一位罕见的天才所具有的美中不足的缺点。

他画的圣婴耶稣线条柔和，正在酣睡。圣母马利亚衣着朴素，没有任何突出的地方。空中布满了天神和圣徒。飞翔着的天使轻盈飘逸。没有比这个更感人的了，也没有一个人物的头比睡在怀抱爱子的圣母马利亚身后那个约瑟的头更美的了……颜色如何？谈到颜色，你最好叫你的化学师用硝石引爆或者引炸一颗铜弹，那你便能看见布歇画中那样的颜色了。那是利摩日^①漂亮的彩釉的颜色。如果你问画家：“布歇先生，这些色调您是从那里弄来的？”他一定会这样回答你：“是我头脑里想出来的。——但那是假的。——可能。可是，我并不刻意追求真实。我用浪漫的笔调描写一个传说的故事。你知道吗？塔博尔山^②的圣光和天堂的光辉也许就是这样的。你夜里梦见过天使吗？——没有。——我也没有。因此我便按照我的意思去画没有实物作模特儿的东西。——布歇先生，不管您去到世界上哪一个地方，只要人们对您谈起上帝，上帝总是和普通人不一样。如果您连这一点也不知道，您就不是一个达观明理的人。”

《羊 圈》

请你想象一下这样的背景：一个带座的花瓶，瓶里倒插着一簇花枝；下面有一个牧羊人，头枕在牧羊女的腿上睡觉。然后，你

① 利摩日(Limoges)，法国地名，该地以瓷器闻名于世。

② 塔博尔山(Thabor)，在巴勒斯坦北部，传说基督变容于此。

在周围随意摆一根铲头牧棒，一顶装满玫瑰花的小帽子，一条狗，几只绵羊，一小片风景，再堆砌其它一些杂七杂八的东西。把这一切用最鲜艳的颜色画出来，那就是布歇的《羊圈》了。

简直是糟蹋才华！浪费了多少时间！如果少用一倍功力，也许能多增加一倍效果。细节那么多，而每个细节又都一视同仁地精描细画，观众真不知该看什么好了。布局太紧密，缺乏宁静的气氛。可是，牧羊女的脸庞却非常合乎身分；花瓶周围那一小片风景也画得惊人地细腻，青翠欲滴，十分迷人。但这个花瓶和瓶座说明什么？写文章的时候是否要把一切都写出来呢？画画的时候是否要把一切都画出来呢？开开恩吧……可是，如果你对一个听惯了赞颂、持才傲物的人说这番话，他一定会轻蔑地摇摇头任由你说。最后，我们只好离开他，*Jussum se sua-que solum amare*①。真叫人惋惜啊。

这个人刚从意大利回来的时候，倒画了几幅很好的作品，颜色鲜艳而真实，尽管气氛非常热烈，画面的布局却很有分寸，显示了多方面的高超技巧。我看过他初期的几幅作品，今天他把这些作品称为“劣等画”，想买回来烧掉。

他有一些旧的画夹，装满他自己瞧不起但实际上很值得欣赏的画。他也有一些新作，上面涂满他非常欣赏的封特奈尔式的羊群和牧人。

这个人是所有学画的青年学生失败的典型。他们刚刚学会使用画笔和拿调色板，便挖空心思描几串花花绿绿的小孩，画几个红通通、胖乎乎的屁股和种种乱七八糟的东西。他们画不出模特儿的热情、特点、优雅的风度与魅力，而只能画出模特儿的

① 拉丁文：请他自重自爱，珍惜自己的作品吧。

缺点。

维 安^①

批评家的职业真是既可怜又单调！创作一件哪怕是十分平庸的作品都非常困难，而发现作品的平庸却易如反掌！另外，还总要捡垃圾，象弗雷龙^②和那些推着垃圾车在街上到处跑的人一样。感谢上帝，现在到底找到一个我们几乎可以毫无保留地说上几句好话的人了。批评家在人们脑子里最好的形象是那些手拿小木棒到河滩上翻寻金砂的乞丐的形象。当然，这种职业决不是有钱人的职业。

维安今年展出的画都属于同一种类型，其优点也都是相同的，所以对它们也只有一种赞扬：形象优美，高雅，有创造性，单纯，细腻，简朴，此外，画风纯正，色彩鲜艳，肌肉柔软而有真实感。

很难在下面他的这几幅画中进行选择：《卖脂粉的女人》，《卖花女人》，《地狱女王以花装饰其母塞勒斯的雕像》，《维纳斯神庙的献祭》。所有这些画全都是古代的风格！

这些画都很小，最大的也不超过三英尺高两英尺宽；可是，这位艺术家在上届沙龙中展出的《圣·热纳维埃夫》和现在存放在美术学院的《伊卡洛斯》以及其它作品说明，他完全有能力创作巨幅作品并获得成功。

① 维安(Joseph-Marie Vien, 1716—1809)，法国画家，一七五九年起任教于美术学院，帝国时期被封为伯爵。曾根据在意大利古城埃居拉农发掘到的一幅古画创作了《卖脂粉的女人》。

② 弗雷龙(Frelon 1718—1776)，法国批评家，伏尔泰及百科全书派的反对派。

《卖脂粉的女人》

他以此标题命名的这幅作品，画的是一个女奴在左边跪着，旁边有一个小柳条筐，筐内是一群破壳欲飞的小爱神。她抓住其中一个小爱神蓝色的双翅，递给坐在右边一把扶手椅上的一个妇人。妇人身后站着一个侍女。在女奴和妇人之间，画家安排了一张桌子，桌子上有一个花瓶，瓶里插着花，另外有几朵散落在桌毯上，旁边还有一串珍珠项链。

女奴皮肤稍黑，鼻子宽扁，唇红而厚，嘴半张着，眼睛又大又黑。从她的脸庞可以看出她是个荡妇，拉皮条的行家。

站着的侍女贪婪地用眼睛盯着那群漂亮的小爱神。

女主人的态度略带矜持。这三个人物的面孔所表现的关注心情画得很有分寸，是经过非常巧妙处理的。给这三个人物中的任何一个增添那怕一丁点行动或感情都会破坏三者之间的和谐。除此以外，她们的态度、身躯、脸庞、衣着，都很优雅；画面一片安祥的气氛，微妙极了！……处处都充满魅力，简直难以用笔墨形容。甚至连次要的部分也使人回味无穷，具有难能可贵的完美。

总的说来，这幅画是上乘之作：坐着的那个人物衣着古雅，具有贵族般的头颅。有人觉得她缺乏表情，我却不这样认为。人物的手和脚都经过精心细致的刻划。扶手椅的式样也给人以深刻的印象：从椅垫上垂下来的流苏几乎使人以为是金子做的。那些花轻描素画，颜色和形状象真的一样，简直无与伦比。背景完全能够说明故事发生的地点。花瓶与瓶座的形状都很美。啊，真是一幅漂亮的作品！

有人说坐着的妇人耳朵高了一点，是否如此只有美术大师

才能作出判断。

这是一幅有意义的寓意画，非梵洛那幅毫无趣味的《爱神的操演》可比，完全是一首小小的，阿那克瑞翁式的颂歌。可惜的是双翅被女奴抓住的那位蝴蝶般的小天使动作猥亵，多少把画面的气氛破坏了；他的右手按住左臂的肘弯，左臂抬起，非常明显地表示出它能给予的快感的程度。

总的说来，所有这些作品都没有什么创造性和诗意，也缺乏激情，但笔法细腻，情趣无穷。人物的美貌使人目眩神迷，他们的手、脚、和臂膀使人千吻而不厌。

色调和谐对任何作品都非常重要。在刚才那幅画里更是如此，因此，画家把这种和谐提高到登峰造极的地步。

这就如同一首首用颜色表现出来的希腊情诗，而画家则仿佛是再生的阿佩勒斯，出现在一群雅典美女之间。

在所有的美人之中，我最喜欢的是那位浇花少女。谁对她注视久了都不能不动心。你不会想做她的情人，而是想做她的父亲或母亲。她有一个典型的贵族式的头！表情朴实而天真！唉！谁敢加害于她呢？她肌肤的颜色也许不够丰富，但最为真实。衣服也许略嫌不够轻柔，但褶裯很宽。尽管花盆装饰着浮雕，但有人说它的形状太象费拉尔码头上摆卖的那些旧花盆了。

再就《卖脂粉的女人》说几句。有人说，古人绝对不会把这作为孤立的一幅画的主体，而是把这样的画和诸如此类的作品用作浴室、天花板、或者某个地窟墙壁的装饰。另外，那个侍女的一条胳膊懒洋洋地垂着，美丽的指尖不知是出于无意或者本能，把裙裾撩起，而部位正好在……真的，批评家都是些无知的蠢人！对不起！维安先生，对不起！你作了十幅迷人的画；每一幅都是布局高雅，风格细腻，值得人们给予最高的赞扬。可惜我

连最差的一幅也没有，否则我一定经常欣赏，等你百年之后，它便和金子一样值钱了。

德 泽^①

毫无疑问，德泽是当代最伟大的宗教画家。在这方面，维安比不上他，卡尔勒·梵洛也略逊一筹。当然，维安也画过一幅名叫《洗礼池》的作品。

《圣母马利亚的婚礼》

我可以毫不犹豫地，说，《圣母马利亚的婚礼》是沙龙展出过的最好的作品；论尺寸，这幅画也最大，高十九英尺，宽十一英尺，空间辽阔，其它方面也很相衬。

右边是祭坛和一个七枝的大烛台。大祭司站在台阶高处，背向祭坛，脸朝着那两位新人。他伸出双臂，抬头向天，祈求上苍的帮助。他神态庄严，身材高大，充满虔诚，使人肃然起敬。两位新人跪在最下面的几级台阶上。马利亚面容高贵，身材修长，温柔谦逊，衣着朴素而自然，是地地道道的拉斐尔风格。新郎大概有四十五岁，身体健壮，精力旺盛；他把结婚戒指送给妻子。他的性格表现得恰到好处。新郎背后是圣安娜^②，一脸皱纹，但是喜形于色。圣安娜身旁，马利亚后面，站着一位高大的少女，漂亮、朴实、天真无邪，头上很随便地蒙着一块头纱，一件带褶裥的长袍裹着身体的其余部分。她手里拿着一篮玫瑰花。这只是一

① 德泽(Jean-Baptiste Deshayes, 1729—1765)，法国画家，绰号“罗马人”，一七二九年出生于卢昂，一七五八年进入美术学院。一七六三年展出多幅作品。

② 圣安娜是圣母马利亚的母亲。

个次要人物，但观众却百看不厌。大祭司和祭坛右面，艺术家随便画了几位参加婚礼仪式的来宾，他们注视着这对新人。在大祭司的左边和画的正面有两个穿白的教士，完全是勒絮尔笔下的人物。他们一个手持花束，一个手扶烛台。啊！真是两位漂亮的人物！有人吹毛求疵，一方面同意这两个人物画得不错，很有特色，但又侈言有点不自然，说画家莫名其妙地在其中一个的两腿上系了一根很宽的绑腿带。这些人真可恨，永远也满足不了！他们还说，画的上部布满圣徒和天神的天空色彩有些暗淡。应该承认，在这一点上，他们倒是说对了，因为即使按照他们的希望画得再鲜艳一些，作品的其余部分也绝不会黯然失色，原因是整幅画的颜色本来就非常浓烈。至于那群天使，他们不能否认画得十分轻盈飘逸；天使在空中飞翔并且继续留在半空，对此，人们不会感到惊讶。人们越看就越被吸引；画的色调很浓，也许比真的颜色还要浓。据我看，直到目前为止，这位画家还没有画过任何这样美，这样大胆的作品；包括参加上一届沙龙的《圣伯努瓦》还有那幅《圣维克多》以及另外一位我已记不起其名字的殉教者^①，尽管这几幅作品也是雄浑有力的天才之作。

我发表了这番议论以后，一定会有人对我说，古代神话给绘画提供的题材比现代神话要多！也许传说能提供数量更多的美妙可爱的主题；在这方面，也许我们没有任何作品能比得上《巴里斯的审判》；但是可恶的十字架在四面八方所引起的流血事件却是绘画的悲剧性题材的另一种源泉。朱庇特的头当然器宇轩昂；要画出象古人遗留给我们的复仇女神的气质也非有天才不

① 指圣安德烈。

可。但是这些孤立的形象比起下列的场面则是小巫见大巫了。这些场面所表现的是：精神错乱或坚定的宗教信仰，排斥异己的暴行，偶像前面香烟缭绕的祭坛，神情冷酷、正在磨刀霍霍的祭司，残酷地命人把自己的同胞鞭打得皮开肉绽的放债人，面对各种酷刑和刽子手，谈笑自若、视死如归的狂人；惊惶失措的老百姓，眼光转向别处，倒在母亲怀里的孩子；驱散群众的侍从官等等；总之，所有类似这些场面的事件！对基督的狂热崇拜所犯下或使人犯下的罪行也是伟大的戏剧性场面，比起俄耳甫斯下地狱①，以利沙的魔法②，泰纳尔的刑法③，和帕福斯的欢乐④等却又另有其难以描绘之处。作为一种类型，看看拉斐尔和其它大师们从摩西、先知和福音传教士的故事中所汲取的题材吧！对一位天才来说，亚当、夏娃与她的家庭，雅各⑤的后人和家长制生活的种种细节难道是不可耕耘的不毛之地吗？至于我们的天堂，我承认，它与它的居民和这些居民在天堂里所能尝到的幸福一样乏味。我们的圣人，圣徒，以及愁容满面，精神恍惚的贞女根本无法与下列的主题相比，如：奥林匹斯山的盛宴，宴会上孔武有力的赫拉克勒斯手倚大棒，深情地注视着娇媚的赫柏；披着长发，神采奕奕的阿波罗弹奏美妙的和弦，使宴会上的嘉宾如醉如痴；万王之王从一位肌肤如雪的少年⑥手里接过盛满仙露琼浆的酒

① 俄耳甫斯(Orphée)，希腊神话中最伟大的歌手，新婚之日，爱侣为毒蛇所伤，他只身入冥府，以美妙的歌声感动冥君，使之应允其妻返回阳世。

② 以利沙(Elysée)，传说中的犹太先知。

③ 泰纳尔(Ténare)，在希腊伯罗奔尼撒半岛南端，其地有石窟，内多壁画。古代刑法即壁画表现的内容之一。

④ 帕福斯见第399页注③，此处指庙中的雕像、壁画。

⑤ 雅各(Jacob)，希伯来族长，以色列人的祖先。

⑥ 指宙斯的侍酒童子该尼墨得斯。

杯开怀痛饮，使他那位嫉妒的妻子恼恨交加。毫无疑问，比较起来，我更爱欣赏维纳斯的臀部，胸脯和美丽的双臂，而不喜欢看那神秘的三角地带。但这里面是否存在我所追求的悲剧主题呢？拉辛、高乃依和伏尔泰之流的天才所需要的是罪恶的主题。从来没有一种宗教象基督教那样罪恶多端；从亚伯之被谋杀^①，一直到卡拉之被处死^②，基督教的历史没有一行不是血迹斑斑的。无论在历史上还是在诗歌中，无论在油画里还是在大理石上，罪恶都是优美的主题。我的朋友，这些话我只是信笔写来，十分肤浅；只是抛砖引玉而已，下面就让你头脑里丰富的想象去继续发挥吧。

沙 尔 丹^③

这一位可是个真正的画家，一个善于运用色彩的画家。

沙龙里展出了沙尔丹的好几幅小油画。内容几乎都是水果，以餐具为陪衬。这些水果看上去俨然实物，呼之欲出，使人真假难辨。

一上楼便看见的那幅尤其值得注意。画家在一张桌子上放了一个古老的瓷瓶，两片饼干，一个装满油橄榄的短颈大口瓶，一篮水果，两个盛着半杯葡萄酒的玻璃杯，一个橙子和一块点心。

我有这样的感觉，即看别的画家的作品，我必须瞪大眼睛仔细看；而看沙尔丹的画，我只需脑子里保留着实物的印象，好好

① 亚伯(Abel)，亚当与夏娃之次子，深得上帝欢心，其兄妒而杀之。

② 卡拉(Calas)，十七世纪法国图卢兹商人，一七六二年被控阻止其子脱离新教，被处死。

③ 见第374页注②。

回忆一下便行了。

如果我打算要我的孩子学画，我一定把这幅画买下来。我会对他说：“给我按这幅画临摹，一再临摹。”也许画实物不见得比临摹这幅画更困难。

因为这个瓷瓶象是真的瓷瓶；这些油橄榄象是真的泡在水里，橄榄和我的目光之间有水隔开；因为这几块饼干简直可以拿起来吃；那个橙子似乎真的能剥开，挤出果汁，那杯酒可以端起来喝，水果可以拿起来削皮，点心可以用刀切开。

这位画家懂得如何使颜色和光线协调。啊！沙尔丹！你在调色板上研磨的不是白、红、黑等颜料，而是实物本身。你固定在画布上的是你用笔尖蘸起来的空气和光线。

等孩子反复临摹了之后，我会要他再临摹那幅《开膛的鲜鱼》，这也是同一位画家的作品。画的东西虽然使人恶心，但到底真是鱼的肉，鱼的皮和鱼的血啊！画的这种形象也同样会使彼埃尔先生^①感到不舒服。将来你到美术学院，一定要仔细看看这幅画，尽可能学习这种诀窍，即把某些实物的令人厌恶的形象通过天才的处理方法补救过来的本领。

一般人对这种神妙的技术一窍不通。这种技术就是把厚厚的颜料一层又一层涂上去，让效果自然地下面透到上面来。颜色有时象吹到画布上的一缕轻烟；有时又象甩上去的一层薄薄的泡沫。关于这方面的技巧，卢本斯，贝格哈姆^②，格勒兹和卢腾布格解释得比我好得多；他们所表现的效果你们可以用眼睛亲自领略。他们的画如果近看，一切似乎模糊不清，没有立体感，什么也看不出来，远看才觉得玲珑浮凸，万象纷陈。

① 见第418页注②。

② 贝格哈姆(Berghem, 1620—1683)，荷兰风景画家。

有人对我说，格勒兹到了楼上，看见刚才我描绘过的沙尔丹的那幅作品，便仔细看了一会儿，然后，深深地赞叹了一声，走过去了。这种叹赏虽然短，却胜过我千言万语。

当沙尔丹这个不可多得的人材百年以后，有谁买得起他的画呢？你还必须知道，这位艺术家为人正直，对自己所从事的艺术有非常精辟的见解。

啊！我的朋友，唾弃阿佩勒斯画的帷幔和宙西斯^①画的葡萄吧。急于求成的艺术家容易被人欺骗，而禽兽是不懂得评价画的。难道我们没见过王上花园里的鸟儿一头撞到最蹩脚的那幅远景画上吗？但是如果沙尔丹要骗人的话，上当的就一定是你我了。

拉图尔^②

拉图尔依然是拉图尔。如果说，他的肖像画今天已不如从前那样使人激动的話，那是因为人们在期待着他目前正在创作的全部作品。

他画过《萨克森克莱芒亲王》和《萨克森克里斯丁娜公主》，还有《王太子》及其几乎全部家庭成员。他所画的名雕刻家《勒穆瓦纳》是惊人之作，栩栩如生，充满真实感。

拉图尔同时也研究诗歌，伦理学，神学，玄学和政治学。他是世界上少有的人物，坦率而且真诚。下面的传闻并非杜撰：一七五六年，他给王上画像，每次王上陛下都设法想和他谈谈作画的艺术，拉图尔对国王提出的所有意见都这样回答：“您说得对，陛下，但是我们画的并不是海洋风景。”王上对这种不得体的

① 宙西斯(Zeuxis, 公元前464—398), 古希腊画家。

② 拉图尔, 见第376页注④。

放肆态度毫不介意，肖像终于画成了。有一天，他认为太子似乎不了解一件他曾经对之谆谆告诫过的事情，便对太子说：“瞧，你们这些人总是上骗子的当。”他宣称，他之所以到宫廷里去，无非是想给他们指出他们的真象，在凡尔赛，人们把他当作疯子，他说什么别人也不放在心上，这样一来，他的直言不讳便成了习惯。

有一次，拉图尔在霍尔巴赫男爵^①府上，当时我也在场，有人拿出芒格斯^②的两幅彩粉画给他看。芒格斯现在大概已经是西班牙国王的首席画师了。拉图尔久久凝视着这两幅画。那是在饭前。菜端上来了，他入席就餐；进餐时他一句话也没说；忽然，他站起来，又跑去看那两幅彩粉画，后来就没有再露面。

格 勒 兹

《吕佩伯爵先生的肖像》

这幅肖像线条太硬了。

大家都非常赞赏这幅肖像，的确，它画得也比较好，不过，头发象金属丝一样。另一幅名叫《农村小孩》的肖像也有类似的缺点，那小孩的头发又黄又没有光泽，仿佛是铜铸的。但服装、气质和颜色，倒可以称得上是巧匠之笔。

现在，我暂时放下所有其他肖像，先看看他妻子的肖像。

《格勒兹夫人的肖像》

我敢发誓，这是幅杰作，总有一天会成为无价之宝。看，她

① 霍尔巴赫(Holbach, 1723—1789)，法国唯物主义哲学家，无神论者。

② 芒格斯(Mengs, 1728—1779)，德国画家。

的头梳得多好！栗色的头发象真的一样！头上系的那条丝带画得真好！她用手把长长的发辫撩起来，搭在肩上，辫子在她的臂膀上绕了好几圈，这条辫子多美！画头发就应该这样！看这掌心和手指的关节，刻画得何等纤巧，何等真实！额头的颜色浓淡分明，多么细致！有人怪这张脸的表情过分庄重肃穆；但难道这不是一个身怀六甲的女人特有的神态吗？她既感到骄傲，也感到怀孕所带来的风险和自己责任的重大。为什么不怪她眼角有红丝呢？为什么不怪她两边太阳穴和前额的皮肤微微发黄，胸脯越来越沉重，四肢无力，肚子开始隆起呢？这幅肖像使周围其它肖像黯然失色。脸的下半部以及投射到脖颈上的下额的阴影画得都很细腻，令人难以置信。要不是画中人端庄严肃的神态使人不敢冒昧赞扬和轻举妄动的话，人们真想伸出手去轻轻抚摩一下她的下颌呢。画中人打扮朴素，正是一般妇女早上在自己卧室里的装束：白缎子睡衣，上面系着一条塔夫绸做的小围裙。如果把楼梯摆在这幅肖像和你之间，然后举起望远镜仔细看一看，你就会发现她简直和真人一样；我敢和你打赌，你一定不敢否认画里的人物正定睛地看着你，而且神态栩栩如生。

啊！格勒兹先生，当你满含着感情，兴致勃勃地挥动画笔时，你便完全变成另一个人了！你就画你的妻子，你的情妇，你的父亲，你的母亲，你的孩子，你的朋友好了，至于其他人，我劝你留给罗斯兰^①或米歇尔·梵洛去画吧。

张冠尧 译

① 罗斯兰(Roslin, 1718—1793)，瑞典肖像画家，狄德罗对他有褒有贬。在一七六二年的“沙龙”上，他展出了“埃格蒙伯爵夫人的肖像。”

一七六五年沙龙随笔

致我的朋友格里姆先生

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare
lucem Cogitat^①.

全亏你，我的朋友，我才能对绘画和雕塑有一些成熟的看法。没有你的指引，我只会在沙龙画展上追随成群结队的闲人；我会和他们一样漫不经心地对当代艺术家的作品匆匆瞟上一眼；我会用一句话把一件宝贵的展品扔到火堆里，或者把一件平庸的作品捧到天上；我将表示赞许或者轻蔑，却不去寻找我的迷恋或者轻蔑的理由。因为你建议我担当这个任务，我才把目光停留在画幅上，才围着大理石打转。我让印象有足够的时间产生，然后进入头脑。我敞开灵魂去接受效果。我让自己整个身心都沉浸在效果里。我收集老人的评语和孩子的想法，文人的判断，名流的意见和老百姓的议论；如果我有时候会伤害艺术家，可我经常用的都是他本人打磨锋利的武器。我曾向艺术家求教，我懂得什么叫线描精细，什么叫自然真实。我理解光线和阴影的魔法。我知道什么叫色彩；我能感觉肌肤的质感；我独自思索我看到和听到的东西；于是我老是挂在嘴上，心里却不甚了然的艺术术语，诸如统一、变化、对比、对称、布局、构图、性格、表

① 拉丁文：他想的不是从火里得到烟，而是从烟里得到光。——贺拉斯：《诗艺》第143行。

现力,都有了明确、固定的意义。

这些艺术都以模仿自然为目的;雄辩术和诗用的是词语;音乐用的是声音;油画用颜色和画笔;素描用铅笔;雕塑用凿子和胶泥;雕刻用刻刀、石头和金属;玉雕用切割盘;制作金银首饰用细凿子、褪光器和小刻刀。我的朋友啊,这些艺术太难了!学会这些需要耗去太长的岁月,付出太艰辛的劳动!

你还记得沙尔丹在沙龙上跟我们说的话吗:“诸位先生,务请包涵。请你们在全部展品中找出最次的那一件。你们可知道,有两千个不幸者想画得同样糟糕,却怎么也办不到,他们在绝望中竟用牙齿咬断自己的画笔。你们管巴洛塞尔叫蹩脚画家,与凡尔奈相比他确实如此。可是这个巴洛塞尔和许许多多与他同时学艺,后来放弃学业的人相比,却是了不起的人物。勒穆瓦纳^①说过,需要三十年的经验才能学会保持草图^②;而勒穆瓦纳不是笨人。诸位假如愿意听我的话,就可能变得宽容些。”

沙尔丹似乎不相信有一种教育能比画家受的教育需要的时间更长,付出的劳动更艰巨。他认为当医生、法学家或者索尔蓬的博士也比当画家容易。他说:“我们七、八岁上人家就把带套的铅笔塞到我们手里。我们开始临摹眼睛、嘴、鼻子、耳朵,等到我们被允许画《赫拉克勒斯雕像》和《无头无臂的胸像》的时候,我们已经趴在画夹子上熬过许多年头。你们不曾看见《林神》、《角斗士》、《梅迪契的维纳斯》和《安提弩斯》等雕像叫我们流过多少眼泪。如果学生们能把自己的恼恨都发泄在希腊艺术家

① 勒穆瓦纳(Lemoine, 或 Le moyne, 1688—1737),法国著名画家。

② 意为:根据草图画油画的时候不走样。

的杰作身上，那么你们可以相信，今天它们就不再会引起老师们的嫉妒。我们面对静止的、失去生命的自然，白天劳神，晚上熬夜，又奋斗了许多岁月，才着手画活的自然。而我们这么多年的苦功似乎突然一下化为乌有：我们比第一次拿起铅笔的时候更加局促不安。必须教会眼睛怎样去看自然。可是有多少人从未看到，也永远不会看到自然啊！这就是我们终身经受的折磨。我们又在模特儿面前度过五六年，人家这才让我们信赖自己的天才，如果我们有天才的话。才能不是在一刹那间显示的。人们在做第一次尝试的时候不会一下子承认自己是无能之辈。于是你要作出多少次忽而成功，忽而失败的努力啊！宝贵的岁月悄悄逝去，最终有一天你感到厌恶、疲倦、百无聊赖。当画板从他手上掉下来的时候，这位学生已有十九岁或二十岁了，他没有职业，没有收入，也没有品行；因为让一个年轻人整天看到赤条条的自然，又要求他循规蹈矩，这是办不到的。那么他该干什么呢？该当什么才好呢？他不是饿死，就得接受某个向穷人敞开大门的次等职业。于是他走后一条路。只有二十来人每隔两年在这里成为众矢之的^①，其他人虽然默默无闻，却也许比他们幸运，有的在练功房里戴着胸甲击剑，有的在军队里扛火枪，有的穿起戏装登台。我跟你们讲的，正是贝拉古尔、盖恩、勃里扎尔的故事。他们本来是拙劣的画家，由于绝望才当上演员。”

你还记得吧，沙尔丹跟我们讲起他的一个同行。那个人的孩子在军队里当鼓手，逢到有人向他打听儿子的消息，他就说他儿子放弃绘画，改行搞音乐去了。然后沙尔丹恢复严肃的口

① 指每隔两年约有二十来人的作品在巴黎举办的“沙龙”中展出，接受观众的批评、鉴赏。

气接着说：“这些缺乏能力、心灰意懒的孩子的父亲并非都把事情看得那么轻松。你们在这里看到的，是在奋斗中多多少少获得成功的少数人的劳动成果。谁不感受艺术的艰难就创造不出有价值的东西；谁象我的儿子一样过早感受到艺术的艰难，就什么也创造不出来。请相信，如果社会上大部分高等身分都要求象当画家一样通过严格的考试，那么就没有人能取得这些身分。”

“可是，”我对他说，“沙尔丹先生，如果

.....Mediocribus esse poetis,

Non homines, non dī, non concessere columnæ.^①

那可不能怪我们。这个人挑动神，人和书贾迁怒于平庸的模仿自然者，他本人并非不知道这个行业的艰辛。”

“好吧！”他回答说，“可你与其说他为神、人和书贾辩护，不如说他在提醒青年学生留神自己承担的风险。他好比在跟学生说：‘我的朋友，你可得小心，你不了解你的评判者。’他虽然什么也不懂，评判却十分苛刻。再见，诸位先生。务请包涵，千万千万。”

我担心沙尔丹老兄说这番话等于是向雕像乞讨布施。因为请求丝毫不能左右人们的趣味。马莱伯关于死亡说过这样的话：

把守卢浮宫的卫士也不能阻止它闯进来寻找国王。

我以为这句话差不多也适用于批评家。一切都得听命于他。

下面我就为你描写画幅。人们只要有点想象力和鉴赏力，

① 拉丁文：神，人和书贾都不会宽恕诗人的平庸。——贺拉斯：《诗艺》第300行。

就能通过我的描写在空间展开这些画面，大致上根据我们看到的实际情况确定各项物体在画面上的位置。为了使人们判断自己是否可以信赖我的指责或者赞扬，我将在《沙龙随笔》结尾部分谈谈我关于绘画、雕塑、雕刻和建筑的想法。你读这些文字好比读一位古代作者的题词，同一页纸上除了他的还有别人的留言。

我仿佛在这里就能听到你痛苦的喊叫：“一切都完了。我的朋友安排、调度、拉平补齐；可是只有缺乏才能的人才去借用莫赖莱神甫的拐杖。”

我的头脑确实感到疲乏。我在背上压了二十年的重负^①，不相信自己还能直起腰来。不管怎么说，请你回想我开头引用的题词：

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem.

请容我先冒一会儿烟，然后再看从里面能得到什么。

布 歇

对这个人，我不知道说什么才好。他的作品中趣味、色彩、构图、人物性格、表现力和线描的堕落紧紧伴随着他人品的堕落。你要这位艺术家在画布上表现什么呢？表现他的想象。可是一个成天与最低等的妓女厮混的人又能想象出什么东西来呢？他笔下的牧羊女的韵致是法瓦尔太太在《萝丝与科拉》中的韵致；他的女神的韵致是从黛桑^②那里借来的。你走遍乡村田野，也找不到一棵小草类似他的风景画里的青草。更有甚者，他

① 指作者从一七四六年起主编的《百科全书》。

② 法国名妓、舞女，死于狄德罗写作此文前不久。

的画中杂乱无章地堆积着那么多本来不应该在那里出现的东
西，以致这些画与其说是一个通情达理的人的作品，不如说是疯
子的梦境。这两句诗正是为他写的：

.....Velut ægri somnia, Vanæ

Fingentur species: ut nec pes, nec caput.....①

我敢说这个人不了解韵致为何物；我敢说他从未认识真理；
我敢说优雅、正直、纯洁、简朴等概念对他来说几乎都是陌生的；
我敢说他从未见过自然，至少没有见过能打动我的灵魂、你的灵
魂、一个禀性良好的儿童或一个善感的女人的灵魂的那种自然；
我敢说他没有鉴赏力。我有无数条证据，但是只要举出一条就
足够了。那就是，在他画的众多男女形象中，你找不出四个人适
合用浮雕，更谈不上用雕塑来表现的。这些形象过分搔首弄姿、
装腔作势，配不上一门严肃的艺术。他把这些形象画成裸体也
是徒劳，我总看到他们涂脂抹粉，点着假痣，戴着绒球和各种各
样小装饰品。难道你以为他头脑里也曾有过类似彼特拉克吟咏
的那种诚实、可爱的场景？

E'l riso, e'l canto, e'l parlar dolce umano.②

对于那种使画家在画幅上把某些物件安放在另一些物件旁边，
并用秘密的、觉察不到的丝线把它们连在一起的微妙、灵巧的联
想，我指着上帝起誓说，他是一窍不通的。他的作品统统设色花
哨，叫你的眼睛无法忍受。我见过的人中间，没有比他更讨厌安

① 拉丁文：……犹如病人梦中所见变幻不定的形象：无头无足……——贺
拉斯：《诗艺》第7行。

② 意大利文：“歌声、笑语与娓娓动听的人语交融。”

静的；他已经在画世界上最漂亮的木偶；他必将模仿小幅彩画的作风。说来也怪，我的朋友，正当布歇不再是一个艺术家的时候，他被任命为御前首席画师。你可别以为他搞那一行与小克雷比庸写剧本一样在行。这两个人的品行不相上下；但是那位文学家的才具与这位画家不可同日而语。只在一个方面文学家不如画家，那就是画家有无穷无尽的想象力，而且他的技巧之娴熟简直令人难以置信；他的牧歌题材作品的陪衬部分尤为明显地表现了这些特点。他画儿童，能把他们安排得错落有致；但是他必定只让他们在云端上嬉戏。他画了无数个儿童，但是你在其中找不到一个在从事生活中真实的活动，在复习功课、读书、写字或梳麻。他们都是理想的、传奇故事中的自然，是巴克科斯①和西勒诺斯②的私生子。把这些儿童雕刻在一只古瓶上还说过得去。他们个个肥头大耳，胖乎乎的。假如艺术家要摆弄的是大理石，我们倒要看看他怎么应付。总而言之，你把这个人的全部作品放在一起，勉强才能找到这样一幅，对这幅画你不必说：“画呀，你要我怎么办呢？”就象当年封特奈尔曾对索那特说过：“索那特，你要我怎么办呢？”不是有过一个时期，他象发了狂似地专门画处女吗？他画的处女象什么呢？象一群模样可爱、叽叽喳喳的小妇人。他的天使又象什么呢？象好色的小林神。再有一点，他喜欢在风景画中用灰色和统一的色调，以致你在两尺开外会把画幅当作一方草地或一片四方形的香芹菜苗床。可是他并不笨。他是一位冒牌的好画家，就象有些人是冒牌的才子一样。他没有艺术思想，有的只是艺术的 conetti③。

① 巴克科斯，又译巴克斯，罗马神话中的酒神。即希腊神话中的狄俄尼索斯。

② 西勒诺斯，希腊神话中酒神狄俄尼索斯的伙伴。

③ “机锋”。

拉 格 勒 奈^①

Magnæ spes altera Romæ^②。

这一位才称得上是个画家！他在自己的艺术领域取得的进展令人惊异。他兼有素描，色彩，肉体的质感，表情，最美的头部特征。应有尽有，唯独没有热情。假若他热情洋溢，他该是多么伟大的画家！他的构图简朴，他的人物的行动真实可信，他用的颜色既美丽又稳定；他一贯根据实物作画。他有那么一幅画，即便是最挑剔的眼光也找不出缺点来。他的童贞女好象出自基德^③的手笔。人们观看他的《正义》、《仁慈》、《善良》、《慷慨》，越看越满意。我记得自己曾经从他手里夺下画笔。不过当拉辛刚在诗坛迈出第一步的时候，谁又不会禁止他写诗呢？拉格勒奈用寥寥数语来解释他的才能精进的原因：他说他把坏作品赚来的钱，都用在画好作品上了。

德 泽

这位画家已作古人。此人兼有热情、想象力和兴致。此人擅长表现悲剧场面，插入令人毛骨悚然的事件，自然而然地、巧妙地安排一些温柔而天真无邪的人物以反衬另一些人物的凶残。此人生来就是诗人。他生性放浪不羁，因为耽于声色而英年早夭。他最后的作品显得薄弱，说明他在创作这些作品的时候身

① 拉格勒奈，见第310页注①，他在一七六五年沙龙展出十一幅画，这里选的是作者为之撰写的评述的简短引言。

② 拉丁文：伟大罗马的第二个希望。

③ 基德，见第401页注②。

体很坏。

.....

德泽在他生命的最后时刻完成这幅素描^①。死亡的寒冷即将冻僵他的手，使他抓不住铅笔；但是他身上那个永恒的、神圣的原质依旧保留它的全部能量。阿基米德要求把圆柱体的内接球面镌刻在他的墓碑上：我们应该把这幅素描刻在德泽的墓碑上……

我眼看德泽出生和死去。我见过他创作的全部大幅作品：他的《圣安德烈崇拜十字架》，《圣安德烈殉难》，还有他那幅傲慢、卓越的《圣维克多蔑视总督并推翻偶像》。德泽设想一个有狂热信仰的军人，一个由于职业的需要而为他人轻掷自己性命的人，轮到需要他维护自己的上帝的光荣时，必定会有特殊的性格表现。我见过他的《垂死的圣白诺阿在圣餐台上》；他的《圣约瑟夫的诱惑》；在那幅画里他敢于把约瑟夫表现为有七情六欲的人，而不是一头野兽；他的《童贞女的婚礼》，这个婚礼在教堂里举行，场面很美，虽说根据人物的服装它本应该在房间里举行。德泽的想象力既广阔又大胆。他是一位巨匠，尽管他患有重病，奄奄一息，人们还是发现他毕竟身手不凡。他的《圣杰罗姆思考世界末日》、《扫罗躺在通向大马色的道路上》和《阿喀琉斯与西摩易斯河和斯加芒特河的激流搏斗》足资佐证，这些作品的构思和制作都充满热情。他的风格开阔、豪迈、高雅。他善于安排层次，赋予人物别致的容貌，使构图产生效果。他的线描遒劲有力，笔触很重，转折处略具棱角；他毫不犹豫地为整体牺牲细部。人们在他的作品里看到大块阴影，这些地方好比是停顿，使眼

① 指《阿苔密丝在莫索尔的坟前》。阿苔密丝是卡里亚的王后，她为丈夫莫索尔建造的陵墓是古代世界七大奇迹之一。

睛得到休息，使周围显得光亮。他的色调稳重、刚劲，不要小花招，不矫揉造作，正好适合他的体裁。不过人们还是指责他画男人用带黄的色调和一种接近纯正的红色，他的女人又显得芳华已谢。他的圣约瑟夫足以表明他对韵致和肉感绝非外行；不过他的韵致和肉感仍保持某种严肃、高贵的成分。他留下的素描使人们终于高度器重他的才能；高雅的趣味，柔美的铅笔底子，还有热烈的情绪，使画中不准确的地方和过分夸张的形态得到原谅。人们谈论他的素描头像。他用那么巧妙的笔法，怀着那么深厚的感情画出这些头像，以致它们与最杰出的大师的作品放在同一个画夹里也不逊色。人们对德泽期许甚高；他的去世被视为一大损失。梵洛的技巧比他熟练，但是就作品的理想部分和才华横溢的部分而言，梵洛与他不能相比。他的父亲在故乡卢昂当蹩脚画家，把铅笔塞到他手里。他先后在高兰·德·凡尔蒙，雷斯杜^①，布歇和梵洛门下学艺。在布歇门下，他差点没丢掉他从其他人那里学到的全套本领：宏大和睿智的构图，对光线和阴影的相互关系的透彻了解，主体部分的效果和气势。他早年耽于享乐，但还是获得画院的奖金，到罗马去进修。他不喜欢那个城市的寂静和忧伤，他在那里百无聊赖。他既不能回到巴黎寻求为他天生的火爆性格所必需的放荡生活，只能耐着性子观摩罗马的艺术珍品，于是他的天才就觉醒了。后来他返回巴黎，娶布歇的长女为妻。婚姻没有改变他的坏习性：他年方三十五岁就死于酒色过度。当我看到我们用于工作的时间那么少，取得的进步却快得惊人，对比之下，便不由得想到一个才具平平但是体格强壮的人，如果他早上五点钟就拿起书本，到晚上九

① 高兰·德·凡尔蒙(Collin de Vermont, 1693—1761)和雷斯杜(Restout, 1692—1768)都画宗教题材。后者当过画院院长。

点钟才放下，如果他当文学家象别人当制锅匠一样辛勤，那么他到四十五岁就可以掌握人们可能掌握的全部知识了。

塞瓦道尼^①

塞瓦道尼这个人，就是把秘鲁的全部黄金都送给他，他也发不了财。这个人是拉伯雷的巴汝奇，他有一万五千种赚钱的法门，却有三万种花钱的途径。他是伟大的机器设计师，伟大的建筑师，高明的画家，卓越的室内装饰家；他的每一项才能无不为他赢来巨额收入。然而他现在一贫如洗，将来也必定一文不名^②。国王，国家和公众已放弃帮助他摆脱贫困的计划。反正他总要借钱，现在就让他负债和将来看到他欠钱，其实本无差别。

两幅描绘古代遗址的小画

这既崇高又伟大。如果你把我刚才确立的原则应用到这些建筑物的遗迹上，你就会具体而微地体会到它们的伟大和崇高之所在。这里，在实物之上还寄托着关于人类本性的活力和民族力量的一系列附带的、伦理方面的想法。多么庞大的体积啊！它们似乎应该永世长存。然而它们已被摧毁，它们正在消逝，它们不久便将消逝。成千上万曾在这些雄伟的建筑周围生活、骚动、拿起武器、相互仇恨、出谋划策的人已经去世。这些人中间，有恺撒、德摩斯台尼、西塞罗、布鲁图斯、卡图。代替他们的，是蛇蝎，阿拉伯人，鞑靼人，祭司，猛兽，荆棘，蔓草。当年有人群和喧哗的场所，如今只有寂静和孤独。废墟在夕阳下比在清晨更加美丽。清晨时刻，世界这个舞台即将变得热闹熙攘。黄昏时

① 塞瓦道尼(Servandoni,1695—1766)，出生在意大利的法国画家兼建筑家。

② 塞瓦道尼果然于次年在贫困中死去。——原编者注。

刻，它即将变得安定寂静。且慢，我眼看就要探讨思想和感情的类比关系，正是这一类比关系在暗中引导艺术家选定他画中的陪衬部分。赶紧打住吧！该收场了。

罗 斯 兰^①

罗斯兰是瑞典人。他今天是高明的绣花匠，犹如当年卡尔勒·梵洛是伟大的染色匠。其实他本可以成为画家；不过要当画家必须早年就到雅典来。在那里，人们以牺牲荣誉、真诚、操守和品行为代价，能在鉴赏力、技艺、体会韵致、认识和选择性格、表情与艺术的其他次要手段等方面取得惊人的进展。这门艺术要求具备最灵敏，最细腻的感觉以掌握分寸，还要求有精审的判断力，一种不可言传的华贵风范，某种高雅的格调，以及许许多多精细的品质，这些品质好比从污水坑里升上来的一股沁人肺腑的蒸汽。在别的地方，人们也有艺术激情；不过这种激情生硬、粗俗、带有野性。哥特人、汪达尔人也会安排场面；不过不知道要过多少年以后他们才能——且不说象拉斐尔一样安排场面——领会拉斐尔是以何等高尚、简洁、伟大的方式安排场面的！你以为今天美术可以在纽沙台尔或者伯尔尼^②取得当初它在雅典或者罗马获得的性质，或者就在我们眼下、在巴黎获得的性质？不能。因为风俗不同。瑞士的各个民族自成团体分散居住。每个民族讲一种生硬、粗野的特殊语言。邦与邦之间没有任何竞争。必须把两千万人集合在一起，让他们展开狂热的竞争，才可能看到从人群中间出现一个大艺术家。假如你把我们里昂城的六万工人分散到王国的各个角落，可能劳动力不会有什么变化，但是他

① 罗斯兰，见第453页注①。

② 纽沙台尔(Neuchâtel)，伯尔尼(Berne)，均为瑞士城市。

们的产品将失去风雅的趣味。罗斯兰保留了一种民族特征，正是这个特征使他不再前进。如果说芒格斯令人赞叹不已，那是因为他年纪轻轻就出国，因为他在罗马定居，再也不离开。假如你把他从阿尔卑斯山那一边夺回来，让他离开伟大的范本，把他关在布雷斯劳^①，我们可以看看他会变成什么样子。为什么我不敢担保，要不了十年他就会退化，变得微不足道？我敢这么担保，是因为我天天看到我们的教师和学生在这里，在首都，丢掉他们从罗马学校带来的雄伟风格；是因为我对外省生活产生的影响有切身体验；是因为我和普莱斯雷、威尔^②住过同一个顶楼，知道他们的结局。他俩有一个到哥本哈根去了，另一个留在巴黎。普莱斯雷曾经比威尔要强得多，然而今天他一事无成，威尔却成为欧洲首屈一指的雕刻家。迄今我只知道有一个人能在野蛮人中间生活而丝毫不丧失其纯正的趣味：那是伏尔泰。不过这是一个怪杰，其他人到了他的岁数都变得吝嗇、忧郁，他却变得慷慨、快乐。我们怎么能拿他做例证引申出一般性的结论呢？

格 勒 兹

我可能有点噜嗦。你该知道，当我招你讨厌的时候，我自己却多么开心！你会对我说，普天下的讨厌鬼都是这样的，他们叫人讨厌，自己却不觉得。不管怎么说，我已经描述了一百一十幅画，评论了三十一名画家。

现在要谈到你我最喜欢的画家。他在我们中间第一个想到用艺术来表现风俗，并在作品中把若干事件联系起来，根据这些事件人们很容易写出一部小说。我们这位画家颇为自负，不过

① 布雷斯劳(Breslau)，城市名，现属波兰。

② 这两个都是德国人。

他的自负带点孩子气，这是天才带来的陶醉。他会对自己的作品说：“瞧我这幅画！这才叫美！”如果你夺走他这一片天真，也就夺走了他的兴致，扑灭了他的火焰，他的天才也就消失了。我生怕到他变得谦虚的时候，他果真有谦虚的理由。我们的美德，至少一部分美德，是与我们的缺点密切联系的。大多数正经女人都有脾气，大艺术家多少有点疯疯癫癫。几乎所有的风流女人都很大方；笃信宗教的女人，包括那些好的，都爱搬嘴弄舌。一位主人感到自己在做好事，他就很难不带点专横。如果我们连伟人的缺点都不予原谅，我们还能原谅谁的缺点呢？我恨所有小小的卑劣行径，它们展示一个龌龊的灵魂，但是我不恨巨恶大罪。因为首先，人们可以根据巨恶大罪创作美的画幅和美的悲剧；其次，伟大崇高的行动和巨恶大罪同样是力量的标志。如果一个人不能焚毁一座城市，另一个人就不会投入深渊去拯救这座城市。如果恺撒的灵魂不可能存在，那么卡图的灵魂同样不能存在。人生来一会儿是泰纳尔的土著，一会儿是奥林匹斯山的公民；他是卡斯托耳和波吕丢刻斯；英雄和恶棍；马克-奥莱尔和波基亚^①；diversis studiis ovo prognatus eodem^②。

我们三位灵巧、多产、勤奋地观察自然的画家，他们每开始或结束一幅画，都要不止一次地召唤模特儿。他们是拉格勒奈、格勒兹和凡尔奈。其中第二位画家把他的才智带到各个角

① 马克-奥莱尔(Marc-Aurèle,121—180)，罗马皇帝，一六一——一八〇年在位，以明达、坚忍和克己著称；波基亚指恺撒·波基亚(César Borgia, 1476—1507)，教皇亚历山大六世之子，以狡猾残忍著称，常用暗杀手段消灭敌手。

② 拉丁文：同胎所生，各异其趣。

落：熙熙攘攘的人群，教堂，集市，散步场，室内，街上；他不断地收集诸色人等的行动、情欲、性格、表情。沙尔丹和他都善于谈论自己的艺术：沙尔丹谈起来很有见地，头脑冷静；格勒兹则热情洋溢。在小圈子里听拉图尔谈论艺术，也是饶有兴味的。

格勒兹展出大量作品，其中有几幅较平庸，好几幅是好的，许多是出色的。现在让我们浏览这些作品。

《为死去的小鸟而悲伤的少女》

美丽的哀歌！动人的诗篇！杰斯奈^①该用这个题材写出多么婉转的牧歌！这本可以作为这位诗人的一首诗的插图。美妙的图画！本届沙龙最讨人喜欢，可能还是最有意思的作品。我们看到那个可怜的女孩子的正面；她用左手扶住头部；死鸟躺在笼顶的边缘，耷拉着脑袋，拖着翅膀，爪子悬空。这只鸟笼是多么漂亮的灵柩台啊！周围那条蜿蜒起伏的绿色花带是多么妩媚！女孩子的位置多么自然！她的脑袋多么美啊！她的发型多么优雅！她脸部的表情多么丰富！她的悲痛是深沉的；她整个身心都沉浸在不幸之中。多美的手啊！美丽的手！美丽的胳膊！请看她手指的细部有多么真实；再看两颊的酒窝，看她慵懶的神情，顶住头部的纤纤玉指的指尖在挤压下染上的红晕，看这一切有多么迷人。要不是我们尊重这个孩子和她的悲痛，我们会情不自禁走上去吻这只手。她身上的一切，包括她的打扮，无不楚楚动人。她的围巾系得那么漂亮；围巾的质地又是那样的柔软、轻巧！人们走近这幅作品，不由赞叹：“美妙啊！”人们停

^① 杰斯奈(Gessner,1730—1788)，瑞士诗人，擅长牧歌。

下来观看，或者走过去以后又折回来细看，人们还要赞叹：“美妙啊！美妙！”要不了多久，人们会发现自己正在跟这个孩子说话，在安慰她。这可是真的，我记得自己前前后后跟她说过不少话：“姑娘，你十分悲痛，满腹心事。你这副忧伤、出神的样子是从哪儿来的？怎么？为了一只鸟！你没有哭，但是你很伤心；你一边伤心，一边想得很多。姑娘，跟我说心里话吧。跟我说真话，真是这只鸟使你那么难过，对周围一切都视若无睹了？……你低下眼睛；你没有回答我。你的眼泪马上就要流出来了。我不是父亲；我不会乱说的，也不严厉……对了，我可以设想他爱你，他发誓说他爱你，他早就发誓了。他是那么痛苦；谁也不忍心眼看我们爱的人为我们而痛苦呀！……让我说下去；为什么用手捂住我的嘴？……”

“那天上午，不巧你母亲没在家。他来了；你一个人在家：他是那么英俊、热情、温柔、动人！他的目光流露那么多的情意！他的表情是那么诚恳！他说的话直达你的心坎！他跪在你脚下说这些话；这个场面也不难想象。他抓住你一只手；你手上不时感到从他眼睛里掉下来几滴热泪，泪水顺着你的手臂往下淌。你母亲老不回来。这可不是你的过错，错在你的母亲……可是这一说你哭得更厉害了……我跟你说这些可不是为了招你哭。为什么要哭呢？他向你许过愿；他答应的事情都会做到的。一个人有幸遇到象你这样可爱的孩子，动了爱慕之情，并且获得你的欢心，他终生不会变心的……——可是我的鸟呢？……——你笑了。”（啊！我的朋友，她笑得多么美啊！啊！假如你能看到她的笑脸和愁容！）我接下去说：

“你的鸟！一个人把自己都忘掉了，还能有心思惦记他的鸟？你母亲回家的时间快到了，你爱的那个人向你告辞。他多

么幸福，满足，喜不自胜！他离开你身边有多痛苦！……你为什么这样瞅着我！我什么都知道。多少次，他站起身又坐下来！他跟你说了多少遍再见，就是不肯动身！多少次他走了又回来！刚才我在他父亲家里见到他：他满脸喜气，兴高采烈，我们大家不由自主都分享他的快乐……——可我母亲呢？……——你母亲？他刚一走开，你母亲就回来了；她发觉你在那儿出神，就象你刚才那样。轮到谁都会这样的。你母亲跟你说的话，你一句也没有听进去，她叫你做一件事，你却做了另一件。你的眼泪就要夺眶而出了，你勉强忍住，要不你就转过头去偷偷擦掉。你老是那么六神无主，你母亲终于不耐烦了，她斥责你，这对你倒是一个机会，可以哭个痛快，减轻心上的负担……我可以讲下去吗，姑娘？我怕我要说的话会重新引起你的痛苦。你愿意这样？……好吧，你母亲责怪自己惹你伤心，她走到你身边，抓住你的手，吻你的前额和两颊，而你却哭得更凶了。你把脑袋靠在她身上，你脸上跟此刻一样泛起红晕，你把脸埋在她的怀里。这位好母亲不知跟你说了多少甜蜜的话！可这些话只有叫你更加难受！这个时候你的金丝雀把嗓子都喊哑了，它徒然对你打招呼，发出召唤，扑腾翅膀，埋怨你把它忘了，你根本对它不闻不问；你心里想着别的事情。你没有给它换水添食；于是今天早晨小鸟就死了。……你还这样瞅着我，莫非我还有什么话没有说？啊！我明白了，姑娘。这只鸟，是他送给你的；别难过，他会找到另一只同样漂亮的……这还没有说全！你的眼睛盯着我，又是眼泪汪汪的；还有什么事呢？说吧，我可猜不出来……——假如这只鸟的死是一个预兆！……我该怎么办呢？我会落到什么田地？万一他变心……——瞧你说的傻话！别害怕，可怜的姑娘：这不可能，这永远不可能！”

怎么！我的朋友，你当面嘲弄我！你嘲笑一个严肃的人居然去安慰一幅画上的孩子，劝她不要为了失去她的小鸟或者别的什么东西而过分悲伤？可是你得看看她有多美！她有多动人！我不喜欢叫别人伤心；尽管如此；如果我能成为她痛苦的原因，这对我来说倒不是什么坏事。

这首小诗的主题太含蓄了，许多人都没有领悟。他们以为这个少女真是为她的金丝雀而悲伤。格勒兹曾经画过同一个题材，他画一个穿白缎子衣服的女郎对着一面有裂缝的镜子黯然神伤。你难道不认为，如果人们把失去小鸟当作本届沙龙上这位少女悲痛的原因，岂非与把打碎镜子当作上届沙龙上那位少女忧伤的原因同样愚蠢？我告诉你，这个孩子是为别的事情伤心。首先，你听到她说的话，她已经承认了；她心事重重的悲伤神情也可以说明这一点。在她那个年龄，为了一只小鸟而如此悲痛！……不过她到底有多大？……我该怎么回答呢？瞧你给我提了个什么问题！看她的头部，她有十五六岁；看她的胳膊和手，她有十八九岁。这幅画的缺陷正在这里。由于她用手托住脑袋，两部分的比较不协调，这个缺陷变得更为突出。只要把手的位置调整一下，人们就不会觉察到它太健壮，特征太明显。原因在于，我的朋友，画家在画头的时候依照一个模特儿，画手的时候根据另一个。话说回来，这只手十分逼真，很美，线条和着色都竭尽能事。如果你原谅这个疵点，也不计较略带紫色的色调，那么这幅画是非常美的作品。头部光线很亮，用了画家可以赋予金发女子的最悦人的颜色——因为我们这位少女长着一头金发。可能人们还可以要求她的头部更带立体感。彩条围巾宽大，轻盈，具有极美的透明效果。整体的笔触遒劲，却无损于细部的柔美。这位画家可能画过同样出色的作品，但不能超过这一幅。

沙龙布置妥当以后，人们首先恭请马里尼先生光临。这位姓波瓦松^①的艺术保护人带领全体受他宠爱，在他府上当食客的艺术家的前往；别的艺术家已经在场。他走来走去，观看，表示赞许或者轻蔑。格勒兹的《悲伤的少女》使他停下来，感到惊奇。“这很美，”他对画家说。画家回答：“先生，这我知道；人家没有少称赞我；可是我没有活干。”凡尔奈回答他说：“这是因为你有许许多多敌人。这些敌人里面有那么一位，他表面上爱你爱到极点，但是你必定毁在他手里。”“这个人是谁？”格勒兹问。“这就是你本人，”凡尔奈答。

.....

《格勒兹夫人肖像》

这位画家想必钟情于他的妻子；他这样做没有错。在我年轻时代她还叫巴布蒂小姐，那时候我也很喜欢她。她在奥古斯丁滨河路照管一家小小的书店，模样象玩具娃娃，白皙、挺拔如百合花，脸色红润又如玫瑰。我带着当年那种活泼、热情、颠狂的神情走进书店；我对她说：

“小姐，请给我拿一本拉封丹的《故事集》和一本佩特罗尼乌斯的书。”

“先生，书在这里。您还要别的书吗？”

“请原谅，小姐，只不过……”

“您说吧。”

“《只穿衬衣的修女》。”

“呸！先生，难道有人卖，还有人读这种下流东西？”

^① 马里尼是法王路易十五的情妇蓬巴杜夫人的弟弟，本姓波瓦松。当时以法国的艺术保护人自居。

“啊！啊！这些都是下流东西；小姐，我可不知道……”

后来有一天，我又到那家书店去，她就朝我一笑，我也以笑相报。

上届沙龙里有一幅《怀孕的格勒兹夫人肖像》。先是她的体态引人瞩目；然后色彩的美丽和细节的真实使人惊异。这一幅肖像没有那一幅美，可是就整体而论很优雅。画中人的姿势摆得恰当；她的态度带有一种感官上的满足；两手的色泽柔美，十分迷人。可是左手不够协调；这只手甚至有一个手指伤残，叫人看了很难受，美丽的手正在爱抚一条黑色的长毛猎狗，狗嘴上和爪子上有火红色的斑点，双眼灼灼有光。你多看几分钟，就会听到它吠叫。夫人头上戴的生丝花边画得那么出色，使你想打听这个花边工人的姓名地址；对于服饰的其余部分，我也可以那么说。看得出来，在画头部的时候画家和模特儿都很费劲；这已是一大缺点。前额上的浓淡过渡呈太重的黄色。我们知道，生育过的妇女脸上有这种黄色斑点，不过人们即使为了模仿自然而表现这些斑点，那也应该减弱它们。但是脸上的这些变故惟其难以表现，才为画家施展才能提供了机会，因此他难得不把它们画出来。这些浓淡层次还带一点红色的光泽，这是真实的，但是看起来很不舒服。她的嘴唇扁平。嘴部的矜持表情使她的温情蜜意透着虚假。这纯属做作。如果画中人本人就是那么做作，那么这对她本人、画家和画都不利。这个女人狡黠地引逗她的长毛猎犬，莫非是挑唆它向某一个人表示敌意？把她画成在虚情假意中透着狡黠较为可信，不过同样令人反感。此外，嘴的轮廓，眼睛以及其余一切细部都妙不可言；设色极为精巧；脖子以极其优雅的姿态支撑脑袋。这个脖子的线条和颜色都很美，它与两肩的衔接十分自然。不过这个胸脯我却不愿看到，虽说

我到五十岁上仍不厌恶女性的胸脯。画家把她的脸部画成向前倾，通过这个姿势他似乎在向观众说：“请看内人的胸脯。”我看到了，格勒兹先生。恕我直言，尊夫人的胸脯显得疲软，肤色又太黄。如果她确实如此，那么我再说一遍，这对她，对你，对这幅画都不利。

拉马特里埃尔先生某一天走出自己的房间，他在楼梯上遇到一个身材高大的年轻人正向拉马特里埃夫人的房间走去。拉马特里埃夫人的面容可谓天下绝色；拉马特里埃先生一边看着年轻人上楼，一边在牙齿缝里嘀咕：“来吧，来吧，我倒想知道他看到大腿会有什么感想。”格勒兹夫人的面容也堪称绝色；没有任何东西妨碍格勒兹先生某一天也在牙齿缝里嘀咕：“来吧，来吧，我倒想知道，他看到胸脯会有什么感想。”不过这种事情不会发生的，因为他的夫人很规矩。这个胸脯的黄色和疲软是夫人本来就有的，但是透明感的不足和灰暗的色调是先生造成的。

《不孝之子》

我不知道该怎样评论这一幅，更不知道怎样应付下一幅。我的朋友，这个格勒兹真叫你疲于奔命。

请你想象一间屋子，光线只能从敞开的房门口进来；一旦把门关上，只能从门上方一个四方的小窗口里进来。环顾这间凄凉的屋子，你看到的只有贫穷。然而左边一个角落上放着一张床，看来不算太坏；床上铺得整整齐齐。右前方有把宽大的黑皮安乐椅，人坐上去是很舒服的；不孝之子的父亲就坐在上头。靠门口可以看到一口柜子的下部，紧挨着衰朽的老人，还有一张小桌子，桌上放着刚端上来的汤盘。

这一家的长子本可以成为他的老父亲、母亲和弟弟们的依

靠，他却应募去当兵了。不过他在入伍以前不会放过这些可怜的人。他把一个老兵带到家里来；他已请求入伍。他父亲很生气；他用很严厉的话来责备这个目无尊长、不尽义务的逆子，后者则以恶语相报。我们看到这个不孝之子站在画面中心，好似凶神恶煞；他越过一个妹妹的脑袋，冲着父亲的方向抬起右臂；他踮起脚；他做出威胁的手势；他头上戴着帽子；他的姿势和面部表情都透着桀骜不驯。善良的老人钟爱自己的孩子，但是绝不能容忍他们中任何一个对他有所冒犯。他想要站起来；他的一个女儿跪在他跟前，揪住他衣服的下摆，阻止他起来。浪子周围，是他的大妹妹，他母亲和他的一个弟弟。他母亲抱住他的身体；这个粗鲁汉子为了脱身，便用脚去踢她。这位母亲显得疲惫不堪，忧心忡忡；大妹妹也挡在兄长和父亲之间；母亲和妹妹的神态都表明她们企图把父子俩隔开。妹妹抓住兄长的衣襟，她拽衣服的方式好比对他说：“可耻的人，你做出什么事了？你踢开你的母亲，威胁你的父亲；快跪下来请求宽恕吧。”与此同时，弟弟在哭，用手去擦眼睛；他挽住长兄的右臂，使劲把他往屋外拉。最小的弟弟躲在老人的安乐椅背后吓呆了。画面另一端，靠近房门那一边，那位招募逆子入伍并且陪他回家的老兵背向这里发生的一切，挟着马刀，低着脑袋往外走，我忘了提到画的前部还有一条狗在吠叫，它的叫声增添了这个场面的喧嚣。

这幅草图的一切都安排得很妥贴，特征明显，含义清晰。诸如母亲的痛苦，甚至她对这个被她惯坏了的孩子的偏爱，又如老人的烈性子，姊妹们和小兄弟们的举动，不孝之子的傲慢不逊，以及老兵的羞耻心——他对这里发生的一切无法漠然置之；还有这条吠叫的狗，这是格勒兹凭他独特的审美趣味构想出来的一个细节。

这幅草图非常美，可是照我的看法仍不如下面这一幅。

《逆子受惩》

他打过仗，他回来了。可他选了什么时刻？这个时刻他父亲刚巧咽气。屋子里面目全非。这里从前是贫穷的居所，现在是悲痛和赤贫。好床换了坏床，床上没有褥子。死去的老人躺在这张床上。从一扇窗户射进来的光线仅仅照亮他的脸，其余部分都在阴影中。死者脚跟前有一张蒙草垫子的矮凳，上面点着一枝经过祝圣的大蜡烛，还放着圣水盆。长女坐在破旧的黑皮椅子上，身子往后倾，满怀绝望；她一手扶住鬓角，另一只手抬起来，还握着她刚让父亲吻过的十字架。她的一个孩子吓得把脸埋在她的怀里。另一个孩子举起双臂，手指叉开，似乎对什么叫死亡已有所了解。次女位于窗户和床之间，她不肯相信自己已经失去父亲：她向死者俯下身子；她抬起他的一条胳膊；她半开的嘴似乎在喊：“父亲，父亲！您听不见我在唤您？”可怜的母亲背靠墙站在门边上，她伤心到了极点，两腿发软，几乎站不住了。

就是这个场面等待着不孝之子。他走上前去。他来到门口。他已失去当初踢过母亲的那条腿，丢掉了威胁过父亲的那只胳膊。

他走进屋子。接待他的是他母亲。她沉默不语，但是她伸向尸体的手不啻对他说：“看吧，看你把他逼到什么田地。”

不孝之子惊呆了；他垂下脑袋，用拳头敲打额角。

对于天下做父亲的和做儿子的，这是多么严厉的教训！

这还不是全部内容。我们这位画家以同样认真的态度构思作品的主题和陪衬部分。

根据放在长女前面的桌子上的这本书，我猜到这位不幸的

女子承担了为临终者念经文的痛苦职责。

书边上的这个小瓶子里，显然装着喝剩的活血药水。

还有搁在地上的这个长柄暖床炉，人们必定曾用它来暖和垂死者的双脚。

还有这同一条狗，它不知道应该认出这个残废人就是家里的长子，还是把他当作过路的乞丐。

我不知道我对一幅草图简略的描写会给别人什么印象；至于我自己，我承认我在作这番描写时心情很激动。

这是美的，很美，很出色；一切都很美。不过凡是人创造的东西不会没有缺陷，我不以为母亲的动作符合她此时此际的心情。我认为她不愿见到自己的儿子和她丈夫的尸体，理应一手捂住眼睛，另一手把他父亲的尸体指给不孝之子看。即便她捂住眼睛，我们仍能在脸部的其余部分看到她的痛苦何等强烈，而且这样一来，这张脸会变得更加纯朴，更加悲怆。另一个不足之处是母亲的服装有点欠缺，当然只是一个无关紧要的细部，可是格勒兹不能原谅自己的任何败笔。那个圆型的大圣水盆和圣水刷是教堂里用来放在棺材脚下的；居住茅屋的人能够放在垂死者脚跟前的，不过是一个水罐和一束在圣枝主日受过祝福的小树枝。

此外，我以为这两幅画在构图上都是杰作：没有扭曲的、过分造作的姿态；人物的行动真实可信，适宜用绘画来表现；特别在后一幅画里有一种强烈的、统一的、普遍的效果。尽管如此，由于时俗的趣味太低下，委琐，可能这两幅草图永远不能被画成油画。即便它们被画成油画，布歇很容易脱手五十幅下流、平庸的傀儡像，格勒兹这两幅杰作却找不到主顾。

勒 普 兰 斯^①

这是一个颇有成绩的新手。他为加入画院而创作的那幅画是非常美的作品。除了那一幅，他还展出为数甚多的作品，其中有几幅能引起有鉴赏力的观众的注意。一般讲他掌握了艺术的基础——素描。他的线条很准确；他的形象时见巧思。遗憾的是他的色彩一般说来与这两项优点不相称。当沙尔丹把勒普兰斯的作品与凡尔奈的作品作对比的时候，他似乎对前者说：“年轻人，仔细瞧瞧；你要学会怎样使你的远景逐渐消失，怎样使你的天空不显得厚重，怎样使你的笔触更加有力，特别是在巨幅作品里怎样使笔触不滞涩，怎样产生效果。”

他仿作的俄国风景是否逼真，我不敢担保；曾经身临其境并且了解那个国家风俗的人才会有发言权。不过我以为他的大部分仿作一方面功力较弱，恰如画家本人的健康状况，另一方面带一种忧郁、柔顺的性质，恰如画家本人的性格。

《几个在渡口休息候船的农民》

为什么他们就这样简简单单地休息呢？难道没有办法让他们的休息方式多一点变化？这个时刻，一个妇女可以给她的孩子喂奶；几个农民可以点数他们挣来的钱；如果有一对相爱的少男少女，他们还可以偷偷地相互爱抚。船夫不会因此而晚到的。我觉得右面的山峰很逼真。不怕凡尔奈笑话，我敢说水画得不坏，这片河岸也画得好。如果这帮乘客在待渡的时候只做这些事情，至少他们做得很自然。再说这个船夫我也很喜欢。

^① 见第 373 页注^②。

《农民夏日小憩》

右方，一片树林。林子附近，一辆装满牲口的大车。下方，一条小溪。另一辆大车向左驶去。车的附近，一头母牛和一只羊。一个男子的背影俯向装在车上的一口木头箱子。背景上还有一辆大车。更低、更靠左的地方，一群男女在休息。左边尽头、靠后，另有一组男女。

所有这些物体虽说彼此不相关，安排在一起却颇为和谐。只要变化场地和光线就能使眼睛感到它们之间存在一种联系，这便是艺术。不过我们的眼睛见到的这个场面几乎与我们此刻读到的对于这个场面的描写同样冷静。如果说这些物体都是真实的——我始终这么假定——它们却只能吸引一个去国万里的游子。这个人无意中看到这样一幅画，顿时觉得自己已回到家里，与父母、妻子、亲戚、朋友晤谈。如果我身在莫斯科，亲爱的格里姆，你难道不相信看到一张巴黎地图就能叫我满心喜欢？我会说：那里是新卢森堡街，我亲爱的友人^①就住在那里；可能此刻他正在想念我，怀念我；他祝愿我在远离他的地方尽可能地幸福。那里是新小田街；多少次我们曾在这所小房子里共进点心！那里有快乐，玩笑，理性，信任，友谊，正直，温情和自由。和蔼可亲的女主人^②答应日内瓦的神医每晚十时就入睡。可是直到半夜我们还在继续谈笑！那里是罗亚尔-圣罗什街，首都所有正直和机敏人士的聚会地点^③。光有头衔或学者的身分还不能敲开这扇门，来访者还必须是善良的人。在那

① 指格里姆。

② 大概指埃比奈夫人，她接受日内瓦的特隆善医师的治疗。——原编者注。

③ 指霍尔巴赫男爵府。

里人与人之间的交情是可靠的，在那里人们谈论历史，政治，财政，文学，哲学；在那里人们彼此器重，也不妨相互驳难；在那里可以找到真正的四海为家者，知道应该怎样使用自己财富的人，好父亲，好朋友，好丈夫；任何一个有名望、有长处的都想来到那里，都可以指望在那里得到最殷勤、最有礼貌的接待。还有这位厉害的男爵夫人，她还健在吗？她的体格是那么脆弱！她还一如既往嘲弄许多客人，而客人们并不因此不喜欢她？这里是老奥古斯丁街^①；到这里，我的朋友，我说不出话来了。我双手扶住脑袋，潸然泪下；我自言自语：“既然她在那里，我怎么会在这里呢？”

雕 塑

我喜欢有狂热信仰的人。有种人为了使你接受一种荒谬的信仰，不惜把刀子搁在你的脖子上，大喝一声：“不签字就要你的命！”。我指的不是这种人，而是另一种。他们染上某一特殊的、无害的癖好，认为天地间没有别的东西堪与他们迷恋的对象媲美，便用全部力量来保卫它。他们不是持刀执枪，而是带着三段论法串街走巷，强迫过路人和停下来的人承认自己原来的想法是荒谬的，或者同意他们的杜尔西内娅^②是天下第一号美人。这种人很有趣。他们叫我开心，有时候叫我吃惊。偶尔他们会遇到真理，于是他们就以无坚不摧的劲头阐述这个真理。他们发表奇谈怪论，堆积大量的形象，使出雄辩术的全套解数，应用各种生动的表达方法，大胆的比喻，新奇的措辞，跌宕的文思；他们打动感情，唤醒想象；他们无孔不入地攻击灵魂，刺激它的感受

① 狄德罗的女友莎菲·伏朗小姐的住处。——原编者注。

② 《堂吉珂德》中堂吉珂德的意中人。

性；他们奋力搏斗的景象尤为壮观。当冉-雅克·卢梭反对现代文明的时候，他便是这样一个人。他猛烈抨击自己毕生从事的文学、他宣扬过的哲学，以及我们腐败的城市社会——其实他渴望住在城市，而且如果他在城里默默无闻，不被了解或被人遗忘，一定会绝望万分。他徒然紧闭他隐居乡间的住所朝向首都的窗户，首都仍是他在这世界上唯一看到的地方。他身居林下，心慕红尘，神驰巴黎。温克尔曼^①也是这样一个人，当他比较古代艺术家和现代艺术家的作品的时候。在名叫《胸部》的这半截人体上没有他看不到的东西！雕像胸部饱满的肌肉被他比做起伏的海浪，宽阔且呈弧形的肩膀使他想起巨大的拱顶，它不但不会断裂，负荷越重反而使它越加稳定。至于筋腱，古代弩炮上用来投射石块的粗绳子与之相比，简直成了蜘蛛丝。你去问这位可爱的充满热情的人：格里贡，菲迪亚斯^②和其他人用了什么办法才创造出如此完美的作品？他准定回答说：“他们依赖自己对于自由的感受，这种感受使灵魂升华，启发它去做崇高的事情；也依赖民族的奖赏，公众的器重，对自然的经常观察、学习和模仿，后代的尊敬，不朽的令名带来的陶醉，勤奋的劳作，风俗和气候的良好影响，以及天才。”大概这个回答中的任何一点都不容反驳。你再提出第二个问题，问他是否更应该向古代学习而不是向自然学习，虽说古代艺术家即便得天独厚，如果对自然没有认识，未经学习，缺乏鉴赏能力，也只能留给我们一些平庸的作品。他会毫不犹豫地回答你：“应该学习古代，古代。”顷

① 温克尔曼 (Winckelmann, 1717—1768)，德国著名的艺术理论家。狄德罗写作此文时，温克尔曼的《古代艺术史》的法译本刚出版不久。

② 格里贡 (Glycon)，菲迪亚斯 (Phidias)，均为古希腊著名雕塑家。

刻之间，这位富有才智、热忱和鉴赏力的人便坠入多勃索村^①的迷障。谁为了自然而忽视古代，他的作品在线条、性格、衣褶、表现力等方面就可能显得小器，贫弱，委琐。谁若为了古代而忽视自然，他的作品就可能显得冷淡、缺乏生气，不能表现任何一种人们只能在自然中看到的隐秘的真相。

……绘画上最美和最逼真的色彩，用在雕像上会产生什么效果？

我想效果不会好。首先，这种色彩在这个雕像周身只有一个地方显得真实。其次，真与假放在一起会形成令人特别不快的对比，而色彩的真实绝对不能与物体本身的真实相一致。物体，这便是雕像本身，它孤零零，单独自处，坚实稳固，似动非动；若在雕像上设色，就好比罗斯兰在木头人的手上画出雅致的匈牙利花边，又好比让他在人体模型上画出漂亮的，可以乱真的锦缎。你不妨在一座雕像的头部抠出一对眼眶，再嵌入珐琅或者彩石的眼珠，然后你就知道自己能不能忍受这种效果。从古人留下来的大部分胸像我们可以推知，他们喜欢保留浑成、坚固的眼球而不是在上面刻划虹膜和眼珠；与其让人们看到一只抠去眼珠的眼睛，他们宁愿人们去想象一个瞎子。当代艺术家们请勿见怪，我以为古人在使用色彩方面比他们要严厉一些^②。

法尔科奈的年轻学生们曾为获奖而参加一次比赛，某一天他把他们的作品拿给我看。他看到我为这些十九、二十岁的年轻人的作品遒劲的表现力、刚强的性格、恢宏高贵的气度而感到惊讶，便对我说：“我预料他们十年以后会丧失所有这一切。”这是因

① 《堂吉珂德》中杜尔西内娅居住的村庄。

② 我们现在知道古代雕塑家也喜欢彩色。

为雕塑家需要模特儿的年份比画家更长,而他们过了四十五岁,或者由于懒惰,或者由于吝啬或贫困,就不再使用模特儿。这是因为雕塑要求一种纯朴、一种天真、一种村野的兴致,而过了某个年龄人们就失去这些品质:所以雕塑家比画家退化得更快,除非他们生就一副村野的性格。皮加尔性情粗暴,法尔科奈有过之无不及。他们有生之年都能创造佳作。勒穆瓦纳彬彬有礼,性情温和,讲究繁文缛节,品行端方。 he 现在是,将来也是平庸的雕塑家。

雕塑上也可能有剽窃,不过难得不被人揭发。比起绘画上的剽窃,雕塑上的剽窃既不好搞,又不易补救。言归正传,还是评论我们的艺术家吧。

法 尔 科 奈^①

这一位有天才,有各种与天才相容和不相容的品质,而在弗朗索瓦·德·韦吕朗^②和皮埃尔·高乃依身上也有与天才不相容的品质。他感觉灵敏,趣味高尚,才智横溢,待人体贴,心地忠厚,风度潇洒;他既粗野又彬彬有礼,既和蔼可亲又性情暴躁,既温柔又粗鲁;他既搞泥塑又搞石雕,既读书又思考;他既和善又尖刻,既严肃又爱开玩笑;他是哲学家却又什么都不信,而且知道为什么不能相信;他是好父亲,而他的儿子却弃家出走;他爱他的情妇如痴若狂,却又使她伤心而死;他从此变得忧郁、阴沉、感伤、几乎殉情,因此他失去她已经多年,至今仍然感到悲伤。此外,世上没有人比他更热衷于获得当代人的赞扬,更不在乎后世的评价。他把这种哲学发挥到令人无法理解的程度;不下一百次,

① 法尔科奈(Falconet, 1716—1791),法国著名雕塑家。

② 即弗兰西斯·培根·德·韦吕朗男爵(Francis Bacon de Verulam, 1561—1626),英国哲学家。

他跟我说他不愿意花一文钱来确保自己最美的雕像永传后世。

皮加尔，好心肠的皮加尔，在罗马被称为做雕塑的苦工。他勤奋地制作，终于学会塑造自然，并且使他的作品逼真、有热力、一丝不苟。不过无论是他，还是他的伙伴古格诺神甫^①，都没有达到，将来也不会达到法尔科奈的理想，而法尔科奈已经掌握了皮加尔的技巧。法尔科奈的《庇格马里翁》、《亚历山大》和《友谊》，皮加尔肯定是做不到的；不过很难说法尔科奈不能制作皮加尔的《墨邱利》和《公民》。总之，这两位都是大人物。十五个或二十个世纪以后，当人们从大城市的遗址发掘出他们制作的雕像的断肢残骸的时候，他们将证明我们不是孩子，至少在雕塑上并不幼稚。皮加尔看到法尔科奈的《庇格马里翁》的时候，曾经说过：“我很愿意这是我自己的作品。”法尔科奈不喜欢皮加尔。兰斯城的纪念碑展出之后，他仔细打量雕像，然后对皮加尔说：“皮加尔先生，我不喜欢你，我相信你对我也一样。我见过你的《公民》。既然你做到了，别人也可以做得同样好。不过我不认为艺术还可以比这更进一步。但这并不妨碍我们之间的关系跟过去一样。”这就是我的法尔科奈。

《友 谊》

你得承认，我的朋友，如果这件作品是从地下发掘出来，当代艺术家们见了一定会目瞪口呆。这是一座手捧一颗心的少女立像：她战战兢兢奉献出自己的心。这件作品充分表现了人物的灵魂和感情，人们一看到它就受到感动，产生同情。这张脸以最有力、最温柔、最谦虚的方式请求人家接受她奉献的礼物。如

^① 枢密院大枢密官，皮加尔与格勒兹的好友。

果她的礼物遭到拒绝，这个姑娘该有多么懊丧！她的头部体现一种异常罕见的性格；我不会弄错的，这颗脑袋里有某种不可名状的，不为人知的热情和神圣的东西。这是多情善感、天真无邪、羞怯和谨慎达到水乳交融的结果。这张略微张开的嘴，这双向前伸出的胳膊，这个稍微下俯的身躯，都有一种难以言表的表情。她手上的心在跳动；她既害怕，又抱着希望。我担保，就凄婉动人而言，格勒兹笔下那个为失去金丝雀而悲伤的少女与她相比简直相差十万八千里。这一切多美，多新颖！可是这座陶塑竟然属于一个开书店的无赖^①！一家书店的店堂里放置这么一座塑像又有什么意义？塑像的胳膊和手塑得恰到好处。头饰颇为奇特，使她有点象庙宇里侍奉神祇的人员。这个塑像之所以带有神圣性质，部分原因正在于这个头饰。人们觉得用双手捧出心脏来表示友情这一想法太带象征性，未免小家子气、委琐不足道。我则认为这一想法只不过在古代多神教神话中找不到根据。只要你假定神话中有同样的表现手法，你就不会有任何非议。人们还觉得塑像的腿略显笨重；我知道原因所在。雕塑家既然把塑像的上部做得稍微长了一点，他势必要违背比例规律，把腿部做得细一点，或者把塑像下部做得短一点。他选择了后一种办法。

雕 刻 家

科 尚^②

《为〈百科全书〉卷首绘制的插图》

这幅作品在构图上尤见巧思。图中上方是真理处在理性和

① 指书店老板普洛。

② 科尚(Cochin, 1715—1790)，法国著名雕刻家、版画家，在本届“沙龙”上，科尚展出《百科全书卷首插图》。

想象之间；理性企图撕下真理脸上的面纱；想象准备去打扮真理。在这一组像的下方，有一群正在思辩的哲学家；再往下，是一群艺术家。哲学家们的目光盯住真理。骄傲的形而上学所追求的，与其说是看到，不如说是猜到真理。神学背对真理，期待着来自上天的启示。这幅作品里肯定有丰富多采的性格和表情。不过画面的层次不够分明。画面表现一个建筑物的门面凹进处。最高的层次本应该消失在凹进处的深部；下面的层次应该再往前挪一点；第三个层次应该全部设在凹进处。这个缺点若得到纠正，这幅版画便无懈可击了。

施康强 译

一七六七年沙龙随笔

致我的朋友格里姆

我的朋友，请不必期望我能给你写出象前几篇《沙龙随笔》那样丰富多采，明智而又狂放的，洋洋洒洒的文章。一切都枯竭了。艺术家们可以使他们的作品千变万化；但艺术的规律、原则及其具体运用依然有限。也许我可以用新获得的知识，其他的办法，或选择一种独特的形式，成功地保持旧题材动人的魅力；但我毫无所获；我失去了法尔科奈，^①而出现独特形式的时机也没有到来。你设想一下，如果我刚从意大利游历归来，头脑里装满了古代绘画艺术在这个国度里所创造的一幅幅杰作；如果你

① 狄德罗写这篇《沙龙随笔》时，法尔科奈正在俄国为彼得大帝雕塑骑马像。

能想办法让我熟悉弗朗德勒派和法兰西各派的作品，并争取那些有钱人（我的笔记就是由你作主呈献给他们的）下令或同意把所有我要评论的作品画成草图，那我就保证能给你写出一篇崭新的《沙龙随笔》……

这篇《沙龙随笔》内容贫乏的另一个原因是：许多著名的艺术家去世了，至于其它艺术家，我本来可以就他们的优点和缺点痛痛快快地谈谈我的看法，但这些艺术家却没有参加今年的“沙龙”。既没有彼埃尔的作品，也没有布歇，拉图尔，巴什利耶和格勒兹的作品。他们说，不参加的原因是他们已经感到厌烦，再也不愿意置身于野兽之前，任由它们去撕啃了。什么？布歇先生，你作为王上的首席画师，本应特别关心艺术的进步和生命，可就在获得这种册封的时候，你居然带头向我们最有意义的盛举之一发动进攻。你这种做法是否出于害怕听见逆耳的真理呢？你没有考虑过你这种榜样会带来什么后果！如果大师们退出了，那些次要的角色仅仅为了要装成大师的样子，也会纷纷退场；卢浮宫的墙上很快就会空空如也，要不就挂满那些黄色画家们的涂鸦之作。这些人之所以展出自己的作品，是因为他们知道这样做他们毫无所失。艺术家每年公开进行的这种比赛一旦停止，艺术便会迅速走向没落。这是最重要的因素，但除此以外，还有一个不容忽视的因素。雇用我们伟大画家的有钱人大都提出这样的理由：“我在布歇，凡尔奈，卡扎诺夫^①和卢腾布格的油画上投资可以一本万利。不仅我一辈子都可以欣赏到一幅绝妙的作品，将来画家死了，我或者我的儿孙还可以在这幅画上获得比原价高出二十倍的钱。”他们的话很有道理；他们的继承人看

^① 卡扎诺夫(Casanove,1730—1802),意大利画家。

见自己所觊觎的财富居然有这样的用途，也就放心了。德·朱利安纳先生收藏的画就曾经以比原价高得多的价钱出售。我眼前就有一幅凡尔奈在罗马为了买一套礼服（包括外衣和长裤）而作的风景画，这幅作品刚刚被人以一个埃居^①买走。古代绘画大师们所得的报酬和今天我们给予他们作品的价值之间到底有什么关系呢？他们为了一片面包出售自己的画，而我们今天却毫无所谓地甘出重资购买他们的作品。勒·科雷琪为一个卑鄙的红衣主教制作一幅画，虽然获得一口袋里亚^②的报酬，但终于疲惫而死^③。今天你即使出一口袋比他所获得的那口袋里亚重十倍的银子，旧货商人也不愿把这幅画卖给你。

你会问我，这到底是什么意思？勒·科雷琪的故事和德·朱利安纳先生藏画的出售究竟与这次公开的画展以及我这篇《沙龙随笔》有什么共同之处呢？请你听我慢慢道来。假设一个有钱人要求一位技巧高超的画家给他画一幅可以作为宝贵遗产留给子孙或继承人的作品，而这位画家并没有由于我的评论和你的评论，也没有出于自重或害怕丧失名誉而加以拒绝。果真如此，他已经不是为民族而作画，而是为个别人作画了。他的作品一定质量低劣，毫无价值。懒惰，贪婪和不忠虽然防不胜防；但公众的批评却是一道最坚固的壁垒。一个有妻子儿女，但又难得使妻儿获得温饱的锁匠，如果任你出多大的价钱也不答应对自己的工作采取马虎了事的态度，他就是世间少有的热诚人。

① 法国古钱币名，一般相当于三法郎。

② 法国古铜币名，相当于四分之一苏。

③ 勒·科雷琪(Le Corrège 约1489—1534)，意大利画家，曾为帕尔玛天主教堂作画，获得一口袋里亚的报酬。他冒着暑热把钱背回家中，从此得病而死。

因此，我希望总管各学院的学监请求国王下命令，规定所有艺术家每人都必须至少拿出两件作品参加沙龙，画家拿出两幅画，雕刻家拿出一尊雕像或两个模型，否则便予以除名。可是，那些置民族的光荣、艺术的进步和生命、以及群众的教育和娱乐于不顾的人，根本不懂得什么是自己的利益。如果不参加展览，多少作品会成年累月地被埋没在画室阴暗的角落里啊！有的人闲着没事，感到烦闷，到“沙龙”里随便走走，突然发现或突然激发了自己对绘画的兴趣，另一个对绘画有兴趣的人到沙龙里原来只是为了寻找一刻钟的快乐，谁知却花了两千埃居。一位拙劣的艺术家会突然间红遍全城，成为技巧高超的人。今天装饰着我们犹太教堂^①右侧的乌德里^②所画的那只美丽的小母狗当时就是这样等待着我们的男爵大人的。在此以前，谁也不注意这条狗；谁也不觉得它有什么优点；画它的那位艺术家一直都非常失望。可是，我的朋友，别人谈到老老实实的做法时，我们也不应该不听，这比对一幅画的评论或赞扬更有价值。男爵看见这条狗，把它买了下来；顿时引起了傲气十足的收藏家们的愤怒和嫉妒。他们跑来，缠着他，愿出双倍的价钱买这幅画。男爵于是去找那位艺术家，要求他允许自己为了艺术家的利益把画转让出去。“不，先生，不，”艺术家说，“我画得最好的这幅画能够归您这位懂得它的价值的人所有，我太高兴了。我不答应，也不同意转让。我画的这条狗永远属于您。”

唉，我的朋友，收藏家真是一群该诅咒的人！为什么这样说，我必须加以解释，同时也为了抒发一下胸中的闷气，因为现

① 狄德罗喜欢把霍尔巴赫男爵的府邸称为犹太教堂。

② 乌德里(Oudry 1686—1755)，法国画家，雕刻家，擅长画鸟兽，也画人像和静物。

在机会来了。他们这种人虽然正开始减少，但他们在我们这里存在得太久、作恶也太多了。艺术家能否出名完全由这帮人恣意决定；企图使格勒兹痛苦挨饿而死的正是他们；他们几乎不花多少钱便弄到一批批的名画；不必破费便能罗致名家或者以名家自命的人；他们横亘于有钱人和贫穷的艺术家之间；他们向有才能的人索取保护费，接纳他们或把他们拒之门外，并乘他们有求于己之机任意支配他们的时间，利用他们，用廉价强买他们的佳作，经常埋伏在他们画架后面窥伺他们，鬼鬼祟祟地使他们沦为乞丐，然后把他们变成依附于自己的奴隶，还不断宣扬对于艺术家和文人来说，贫穷好比是必不可少的驱牛棒，因为一旦财富集中到有才能和有智慧的人手里，他们便将一事无成。如果画家和雕塑家稍稍矜持，不把他们的保护和意见放在眼里，他们便横加诽谤，使艺术家们身败名裂；他们随意闯进工作室，用愚蠢的想法妨碍和骚扰艺术家；他们使艺术家丧失勇气，意志消沉，并想尽各种办法残酷地强迫艺术家作出选择。要么牺牲自己的才华，要么放弃自己的尊严或者前程。我可以告诉你，我曾亲眼看见一个这样的人背靠着艺术家的壁炉，无耻地强迫艺术家和所有他的同行去工作，去受穷。他们装出虚伪的同情心假惺惺答应，如果艺术家听他们的话，便给艺术家的孩子们一点点施舍，以为这样便可以使人原谅他们说过的那些最不礼貌的话。我当时没有做声，我将一辈子谴责自己这种沉默和忍耐的态度。

*Sine ira et studio quorum, causas procul habeo*①

下面是我的批评和表扬。我根据毫无法律约束力的个人感

① 拉丁文：既不生气，也不宽容，不知道是什么原因。——塔西特：《编年史》第一卷第一章。

受，或褒或贬。上帝只要求我们对自己必须真诚。艺术家们当然希望我们不过分吹毛求疵。

米歇尔·梵洛

《狄德罗先生》^①

我嘛，我喜欢米歇尔；但我更喜欢真实。他画得相当逼真，完全可以象喜歌剧中的园丁那样，对认不出他的手笔的人说，“那是因为他从未看见过我不戴假发。”他的画栩栩如生，带着他所独有的温柔和活泼；但是画得太年轻了，头太小，漂亮得象个美人头，娇小玲珑，轻撅着小嘴，斜瞟着眼睛微笑。丝毫没有《舒瓦泽尔的红衣主教》^②那样朴素的色彩。此外，衣着也过分奢华，如果征收人头税的官吏按他所穿的睡衣向他征税，这个文人就非破产不可。文具盒，书籍和其它零星什物应有尽有，颜色鲜艳，气氛和谐。近看容光焕发，远观遒劲有力，尤其是肌肉。除此以外，手塑造得很美，可惜左边那只没有画出来。肖像面对观众，没戴帽子，额前垂下一绺灰色的头发，加上装出的媚态，使这个人物俨然象年华已逝，犹自搔首弄姿的半老徐娘；姿势象国务秘书而不象哲学家。一开始给人以虚假的印象便会影响人们对其余部分的看法。一定是正当梵洛作画的时候，他那位疯疯癫癫的太太跑来絮絮叨叨地和他说话，所以肖像便带有这种神情，把一切都破坏了。如果这位太太坐到羽管键琴旁边弹一段前奏曲或唱一阕

① 米歇尔·梵洛(Michel Van Loo, 1707—1771)，法国著名肖像画家，在本届“沙龙”中展出了好几幅油画，其中一幅是狄德罗的肖像。

② 在同一个沙龙中展出的另一幅肖像画。

Non ha ragione, ingrato,

Un core abbandonato.①

或诸如此类的其它一段歌词，哲学家的气质可能就截然两样；肖像对这一点便会有所反映。更好的做法是不去打扰他，让他潜思默想。这样一来，肖像的嘴可能便会半张着，目光漫不经心地投向远方，脑子里起伏的思绪便会在脸上表现出来；米歇尔便能制成一幅佳作。我的漂亮的哲学家啊，对我来说，你将永远是宝贵的见证，你体现了一位艺术家，一位优秀艺术家，一个出类拔萃的人的友谊。但是，万一我的后代子孙把我拙劣的文章和这个笑容满面，具有女性般娇媚之态而风流自许的老东西作一对照的时候，他们会怎么说呢？孩子们，我先告诉你们，这不是我的形象。我根据自己扮演的角色一天要作出上百个不同的脸谱。我的神色有时安详，有时若有所思，有时温柔，有时又粗暴，有时热情，有时异常激动，但从来不象你们现在所看到的这样。我有高高的额头，灵活的眼睛，脸部棱角分明，具有完全属于古代演说家气质的头，天真的程度接近于古人的憨厚和土气。如果在根据格勒兹的铅笔画而制作的雕刻中，我脸部的线条不被夸大的话，我的形象会好得多。我的脸连艺术家也捉摸不定；也许我的表情中揉合了太多的东西；也许我的思潮瞬息万变，但又都在脸上表现出来，画家目不暇接，只觉得我无时不在变化，给他的工作带来了意料不到的困难。只有一个名叫加朗的可怜虫②把我的形象画得不错，他偶尔抓住了我的特点，就象傻子有时也会说出一句半句有风趣的话一样。看见加朗给我画的肖像等于看到

① 拉丁文：负心郎啊，一颗被遗弃的心里不可能再有半点理智。

② 加朗(Garand)，水彩画家，这里指他一七六〇年画的狄德罗肖像。

了我本人。Ecco il vero Pulcinella^① 格里姆叫人按照这个形象雕刻；但又秘而不宣这到底是谁，总等着一句说明，但这句说明只有当我做出某种不朽的事业以后他才能想出来。——他什么时候能想出这句说明呢？——什么时候？也许明天；谁知道我能干什么？我觉得自己浑身的力气还没有使出一半。到目前为止，我一直闲逛。在我那些不错的肖像里，我忘记提到科洛小姐^②塑的半身像了，尤其是最近完成的，我的朋友格里姆保存的那一尊。这尊像雕得好极了，在他的工作室里，取代了另外一尊她的宗师法尔科奈先生所雕的不高明的塑像。当法尔科奈看见他学生塑的这尊雕像，便拿起锤子，当着科洛小姐的面把自己的作品砸碎了。真是既坦白又勇敢的行动。塑像被这位艺术家敲碎时露出了两只美丽的耳朵。后来，若弗兰夫人要人在给我作塑像时把这双耳朵原封不动地和一副很不相衬的假发奇奇怪怪地配在一起。格里姆先生为了这副假发，一直埋怨若弗兰夫人。谢天谢地，现在他们和解了。这个法尔科奈是一位并不追求留名于后世的艺术家，他耻于永垂不朽，不在乎后人对他如何评论，因此并不在乎是否留给后人一尊拙劣的塑像。关于这尊拙劣的塑像，我必须指出，这是艺术家创作它的时候，我内心深处的苦恼留下的痕迹。到底是什么原因使艺术家刻不出他眼前这副面孔的粗糙轮廓，反倒把他所不了解的一个人灵魂深处的秘密感情和想法搬到了画布或胶泥上呢？拉图尔曾经为一个朋友画像。有人告诉这位朋友说，画家把他的脸画成了棕色而实际上他并不是这样。于是，这幅作品被送回画家的工作室，剋日修改。到了预定的时候，朋友来了。艺术家拿起画笔修改，结果，把一切

① 拉丁文：真是个小丑！

② 科洛小姐(Mlle Collot)，法国名雕刻家，法尔科奈的学生。

都破坏了；他失声喊道：“我画坏了，您的神情就象一个强睁睡眠的人；”事实上，这正是他的模特儿当时的表情，因为这位朋友前一天晚上在一位身体欠佳的亲戚身旁守了整整一夜。

拉 格 勒 奈^①

《诗歌女神》与《哲学女神》

这两幅不大的油画是属于我的；别人说画得很好。我也认为这样。

其中一幅画的是一个戴着桂冠，昂首望天的热情洋溢的女人。女人右面露出神话中天马珀伽斯^②的一部分身子。马画得很蹩脚。

另一幅画的是一个神态严肃、若有所思，正在凝神默想的女人，她手托香腮，肘支在写字台上。既然只有一个人对这幅作品作出评论而且这个人就是我，因此，我看不到它们的缺点，或者故意隐瞒它们的缺点，那也是合乎情理的；不过，艺术有如爱情，建筑在幻想之上的幸福是不能长久的。朋友们，希望你们象我一样，实事求是地看待你们的情妇，实事求是地看待你们的塑像，你们的画，你们的朋友吧。如果他们使你们一见钟情，他们的魅力一定能保持下去。我记得曾经有一个女人，她对我的眼睛所流露的柔情有点怀疑，便要求我给她画像。我立刻动手，但她又没有勇气让我画完；她用一只手捂着嘴不让我说话；然而我确是非常爱她的。我这两幅小油画色彩很好，尤其是那幅

① 拉格勒奈在本届“沙龙”上，展出了二十多幅讽喻性质的、内容涉及神话和历史的作品。狄德罗对他的画毫不留情。但对《诗歌女神》和《哲学女神》评价较高。

② 希腊神话中的飞马，是诗歌灵感的象征。

“哲学女神”；这两幅画表现力丰富，特别是“哲学女神”，画里陪衬的物品如书，写字台以及其它东西都精美异常。“诗歌女神”的左手很美，但右臂却……——是吗？右臂怎样？……——有某些使我感到不快的错误，而“哲学女神”的胳膊则是女仆的胳膊。此外，这两位人物，尤其是后者，总有一种平庸的，仆人般的气质，与理想的、抽象的、象征的性格不太相称，这种性格应该是伟大、夸张、而且超凡脱俗的……一个写诗的女人并不就是《诗歌女神》，一个冥思默想的女人并不就是“哲学女神”。除了行动与身分相符之外，还有面貌的问题。——你会永远喜欢这两幅小油画吗？——我想会的。——还有用手捂你嘴的那位女友，你还喜欢她吗？——比以往任何时候都喜欢。

,

我正在沙龙里浏览这位艺术家的作品，突然发现奈戎也在仔细参观。他时而耸耸肩膀，时而把头别过去，有时仔细端详，有时又讥讽地微笑。你知道，奈戎曾在美术学院学习素描多年，跟勒穆瓦纳学雕塑，跟梵洛学油画，并象苏格拉底那样，由画室转入哲学之门。我暗自思忖：“好啊，我一直在找机会来检验一下我的判断是否正确；现在机会来了。”于是，我朝奈戎走去，轻轻拍了一下他的肩膀，对他说：“喂，您对这一切有何看法？”

奈戎 没什么看法。

狄德罗 怎么！没什么看法？

奈戎 没有，没有看法；一点也没有。难道这能够使人有什么看法吗？

说完，他一言不发地往前走，顺着拉格勒奈的画一幅幅看下去。我并没有就此罢休。为了打破沉默，我和他谈起画家的技

巧：“瞧，郡主①的裙裾把膝部盖得多妙，正好突出了裸露的部分②。正面这张床的床脚难道不是安排得恰到好处吗？”

奈戎 如果他这幅画丝毫不能打动我，我看了以后内心冷漠，产生不了任何激情的话，那我怎么会注意他所画的膝部，床脚和他的技巧呢？你比我更清楚，画家只能是这样一种人……

……Meum qui pectus inaniter angit,
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet,
Ut magus; et modo me Thebis, modo ponit
Athenis.③

你认为这个人能够使人产生这样的恐怖或甜蜜的感觉吗？不能，永远不能。你看看这位约瑟和这位波提乏吧④；毫无思想，毫不高雅，毫无生气。什么地方表现出当时的轻佻和放荡呢？难道我不应该在这个妇人的眼睛里看到怨恨、恼怒、气愤和由于被拒绝而更加炽烈的欲火吗？难道你要我在阿尔米德⑤身上看到贞女的品质，在安德洛梅达⑥头上看

① 即太子的妃子。

② 指《太子病危》那幅画。

③ 拉丁文：

……他会突然使我心绪不宁，
使我愤怒，平静，莫名其妙地胆战心惊，
象魔法师，使我时而置身泰贝斯，时而到了雅典。

——贺拉斯：《书信集》第2卷第1封信第211行。

④ 《旧约·创世记》载：雅各的儿子约瑟流落到埃及，在埃及廷臣波提乏家为奴。波提乏的妻子引诱约瑟未成，便在丈夫面前诬告约瑟对她非礼。波提乏听信妻子的诬陷之词，把约瑟下狱问罪。

⑤ 阿尔米德 (Armiole)，十六世纪意大利诗人塔索的诗剧《被解放的耶路撒冷》中的女主角，曾用魔法迷惑骑士勒诺，使他离开十字军。

到玛德莱娜的容颜，看见勒诺长着脚夫的脖颈，看见王太子象乞丐一样寒酸、看到太子的妃子长成一副假情假义的嘴脸等等而不感到愤怒？

狄德罗 亲爱的奈戎，我希望你把你的恼怒和气愤留着针对诸神、教士、暴君、以及世界上的一切骗子。

奈戎 我一肚子恼怒和气愤。有些人仇视文学家和哲学家，根本不把他们的意见放在心上，其实在模仿自然的艺术中，这些人只有资格长期拜他们为师的，我不能不把我一部分恼怒和气愤针对这些人。我甚至想听听你对绘画的看法。我死也不相信这些人脑袋里有任何他们那种艺术的起码概念。这些人几乎全是些粗人，而且是怎样一种粗人啊！你问问这位拉格勒奈，华贵的呢料和新的普通布料有什么区别，你看看他怎样回答你吧。请你看这位恺撒，我可以向你发誓，他是第一次穿这种衣服。你再看这条船，刚刚下水金色的船头完全是从基贝尔^⑦那里抄来的。他不知道，这些暖和厚实的呢料衣服刚从热水锅里拿出来，随便甩在画上，效果很坏，而且随着时间的推移，效果会越来越坏；他不知道，任何作品的质量都会随着时间而降低，也不知道，如果这些硬梆梆的呢料衣服其质量不相应降低的话，人物的肌肉和背景便会黯然失色；到了那时，人们在这幅不调和的油画上便只看见一大块一大块的红色、绿色和蓝色了。有人说，时间会绘制出优美的图画；首先，这句话只能适用于那些制作得非常明快和谐的作品，时间的作用只不过是使画

⑥ 安德罗梅达(Andromède)，古埃塞俄比亚国王塞费之女，为魔鬼所掳，后被勇士佩尔塞救出，遂委身报之。

⑦ 基贝尔(guibert)，法国雕塑家。

上所有的颜色减少其过分鲜艳和强烈的光彩；其次，这只能指一定的时间，这段时间一过，任何作品由于空气的腐蚀作用，都会模糊和暗淡。也许我们只能希望，整个着色的画面都按比例地暗淡，这样，至少可以保持和谐；但最糟糕的情况是，在整个画面暗淡下去的时候，带褶裥的衣服却仍然保持其鲜艳的色彩，最终会把一切都破坏掉。和谐失去便失去吧，我倒希望，时间在布料上的作用最强烈，如果布料完全被破坏，那么人物的肌肉和其它主要部分便能突出，相形之下，多少会恢复一些生气。因此，你想想，在拉格勒奈的作品上，时间与空气的破坏作用势必产生截然相反的效果，人们将来看到的将只是衣服了。

狄德罗 好极了。你开始冷静下来了，听你讲话实在是一种乐趣。

可是，我们这位仁兄的克制却延续不了多久，他大步向前走，一面对他所见到的每一幅画说上一两句讽刺的话。“这位勒诺^①，”他说道，“完全是他的理发师和裁缝一手打扮出来的……你看佩尔塞^②的头发，卷得多么厉害……噢！对！应该承认“王太子”这幅画画得很有技巧；可是陪衬的东西喧宾夺主，主要的东西却成了陪衬了；这倒是小事。

狄德罗 我不明白你的话。

奈戎 我的意思是说，真正的场面是父母子女分离的场面，悲哀的场面，我不反对那个小幽灵从天而降，由画的一角飞来，把不朽的王冠带给他的父亲。

狄德罗 你说得对……你是否不赞成这幅“法兰西女神”或“智慧女神”的意图？

① 见第 495 页注④。

② 见第 495 页注⑤。

奈戎 还有这个挂窗帘的孩子怎么样？

狄德罗 我承认画得很不高明。

奈戎 噢，还有普森！勒絮尔！这些人在给你们树碑立传哩！

他们制作的每一幅画都是他们戴在你们额头上的一顶桂冠，但却只能给我们增添一分遗憾……

我的朋友，我要告诉你，他作画过于精雕细刻，所以不宜画大的作品；他只适合画些能够近看和仔细看的小作品。大家一直想提出这样的问题：“这位画家所用的美丽的朱红色和如此鲜艳的天青色，还有黄色，是从哪儿弄来的呢？这幅《苏珊》是临摹梵洛的，你承认吗？这个象征农业女神的人物很有意思；盖住她部分手臂的那件衬衣画得妙极了；她身上的一切都很迷人，一切；但请你翻一翻皮埃特里·德·科托纳^①的画稿，你就会在五十幅画稿中看到这个人物。朋友，我们还是离开这里吧！我已经感觉到厌倦和心烦了。

我们开始往外走。路上，他一个人自言自语，一个劲地说：“自然！自然！在自然所在的地方看见自然的人和只不过在邻居家看到自然的人之间有多大区别啊！所以我认为沙尔丹·凡尔奈和拉图尔是三位了不起的人物，而卢腾布格尽管与凡尔奈一样技艺精湛，风格洒脱和引人入胜，但仍然远远不如凡尔奈，因为他没有在自然所在的地方看见自然。他所画的一切都不自觉地受别人作品的影响；他抄袭乌韦尔芒斯和贝格哈姆。

狄德罗 卢腾布格抄袭乌韦尔芒斯和贝格哈姆？

奈戎 是的，是的，没错。

① 皮埃特里·德·科托纳(Piètre de Cortonne, 1596—1669), 意大利画家和建筑师。

凡 尔 奈

.....

第七幅画^①——我现在不再是同修道院长谈话^②，而是和你^③谈话了。从天边升起的月亮一半被浓密的乌云遮住；黑暗而预示着暴风雨的天空占据了画的中央，惨白的月光照射着周围的云嶂和下面的大海。右边是一座建筑物；建筑物附近，画面靠前一点的地方，有几根断柱残桩；左侧稍稍靠后，有一条小船，船头站着一个手拿火炬的水手；这条小船缓缓地向木桩驶去；再靠后，几乎就在茫茫的大海上，一艘帆船正向建筑物驶来；船后是一望无际的、黑沉沉的海面。最左侧是悬崖峭壁，巉岩下有一片石台基，仿佛是个瞭望台，人们可以从前面或侧面下海；左边，在背崖面海的空地上支着一个帐篷；帐篷外有一个大木桶，两个水手，一个坐在桶的正面，另一个站在桶后，把臂肘支在桶上，两人都注视着瞭望台中央地面的一堆篝火。火上有一个三脚架，架上用铁链悬挂着一只锅。一个水手蹲在锅前，背对着观众；再往左，蹲着一个妇人，观众只看见她的侧面。另外有两个人背靠在水泉后面的峭壁站着，长得自然潇洒，仪态大方，刚柔合度，十分迷人。他们是一男一女；也许一个是丈夫，另一个是他年轻的妻子；也许是一双情侣，或者一对兄妹。以上就是这幅佳作的大致内容。但我这种冷漠而夸张的语言，毫无生气并且缺乏热情的文字，也就是刚才一行接一行写下来的言词，到底能说明什

① 指凡尔奈的《月光》。

② 《一七六七年沙龙随笔》很大一部分是谈凡尔奈的七幅作品，为打破评论文章的枯燥乏味，他假设自己和一位当修道院长的朋友一起在海边的原野散步，真的看到了凡尔奈笔下的风光。

③ 指格里姆。

么？什么也说明不了，是的，毫不说明问题；非看实物不可。另外，刚才我忘了说，瞭望台的台阶上还有商人和水手，他们忙着推扛货物，有的很活跃，有的却在憩息；靠左面最后几级台阶上是几个撒网的渔人。

我不知道在这幅画里我特别赞赏什么，是起伏的波浪上飘忽的月影？还是浓重阴暗的浮云？是迎着高悬中天的月轮远远驶来的帆船？还是船尾那个水手高举着的那支小火炬投射在水中的反光？是背靠在水泉边上的那两个人物？还是那堆照红周围一切而又不破坏和谐气氛的篝火？是整个夜色的效果？还是那象蒸气一样上升，与云彩联成一体的渲染着岩壁的棱棱角角的美丽光芒？

据说这幅画是凡尔奈的最佳之作，因为，人们总是把这位大师最近的作品称为他的最佳之作；但是，我再说一遍，必须亲自去看看。这两种光线的效果、这样的环境、这样的云、还有这笼罩着一切又衬托出一切的黑暗、这真实而令人生畏的庄严肃穆的景象，这一切可以感觉，却难以用言语来描绘。

使人惊讶的是，艺术家距离实景二百法里^①之遥，居然能够凭着想象中的模式画出这种种效果；他作画速度之快，令人难以置信；只要他说：让光明出现吧，光明就出现了；让黑夜与白天轮流降临，周而复始吧，于是，黑夜与白天便轮流降临了；他那准确而又丰富的想象力向他提供了这种种真实的景物；这些景物栩栩如生，就连曾经去海边冷眼向洋，饱览一切的观众，看了画上的景物也不禁目眩神迷，叹为观止；说真的，这些作品比自然本身更能强烈地表现出自然的博大、雄伟和庄严。有道是：Cæli

① 法里(lieue)，古代法国长度单位，约合现代四公里。

enarrant gloriam Dei^①。但这是凡尔奈笔下的天空；是凡尔奈笔下的荣光。一切他都画得维妙维肖！各种年龄、各种身分、各种同籍的人的面孔；树木、动物、风景、海洋、林荫大道；一切富有诗意的东西、雄伟壮观的巉岩巨石、崇山峻岭、沉睡的湖泊、奔腾湍急的长河大川；汹涌的激流，风平浪静、或惊涛澎湃的大海；千变万化的景色，希腊式，罗马式或哥特式的建筑；民用的、军用的、古代的、现代的屋宇；废墟，宫殿，茅舍；房子、帆缆、索具、船舶；天空，远方，安静的环境，雷雨、晴朗的天气；四季不同的天空，一天二十四小时不同的光线；暴风雨、海上沉船、悲惨的处境、各种各样悲怆的景象和受难者；白天、黑夜、自然和人工的光线、以及这些光线分开或混合在一起的效果。没有一个他所描绘的意外场面不能单独构成一幅宝贵的图画。撇开他那幅《月光》的右半部分，把这一部分盖住，只看左面的岩石和瞭望台，那就是一幅绝妙的画。把大海和天空，以及月影波光这一部分单独隔离开来，也是一幅佳作。单看画中左面的岩石，你也会觉得很不错。如果你只看瞭望台和台上发生的情况，只看台上的梯级和梯级上进行着的动作，你高雅的趣味便能获得满足。你只要把水泉和背靠水泉的那两个人物这一部分剪下来，一幅有价值的作品便能唾手而得。既然每一部分分隔开来都能使你如此眷恋，整幅画的效果，整体的优点便可想而知了！

我想拥有的正是凡尔奈这幅画。一位有子女而财产又不多的父亲，必须节衣缩食，才能把这幅作品买下来，欣赏一辈子；再过二、三十年，凡尔奈的作品就没有了，他倒不如把钱用公平合理的利息借给别人；因为，当死神打碎这位艺术家的调色板的时候，谁会来收拾这块调色板的碎片呢？又有谁为我们的子孙去

① 拉丁文：天空描绘出上帝的荣光。

修复他的画呢？谁能花钱买他的作品呢？

.....

.....我度过了一个最不平静的夜晚。梦境甚为奇特。我所认识的哲学家中还没有一个人指出过清醒与睡梦之间真正的区别。当我认为自己在做梦的时候，我实际上是否醒着呢？而当我认为自己醒着的时候，我实际上是否在做梦呢？有谁告诉过我帷幕不会有一天被撕碎，我会不相信我所做的一切不过是一场梦，而我梦中的一切才是我现实所做的呢？^①

.....

我仿佛看见了这一切动人的情景，不禁真的流下眼泪。啊，我的朋友！大脑对五脏六腑的影响无疑非常强烈；但五脏六腑对大脑的影响难道就不强烈吗？我醒着，我看到了，听到了，视察到了，我突然感到恐怖起来。于是，大脑立即发出命令，采取行动，指挥其它的器官。我睡了，我体内各种器官自动想象出同样的激动状态，同样的运动以及恐怖使它们产生的痉挛；于是，这些器官立即传导到大脑，指挥大脑；这时，我便仿佛看到了，观察到了，听到了。我们的生活就这样用两种方式平均进行，即醒着与睡眠。有时大脑醒着，肠脏被动地服从它；有时肠脏醒着，大脑便服从它们，被动地受它们所支配；行动从大脑直达内脏、神经、肠脏；这就是我们称之为醒着的状态。有时，行动从内脏、神经、肠脏、上升到大脑；这就是我们所说的做梦。有时也会有这样的现象，即后一种行动比前一种更强烈，达到前一种所不能达到的程度；这时候，梦便比现实更能打动我们。有的人醒着是傻瓜，梦里却成了聪明人。肠脏所能感觉到的痉挛有多种多样，相应的也有各种不同的梦和各种不同的呓语，有健康人睡

① 狄德罗梦见了几尔奈画中所描绘的若干场景。

着时所做的各种不同的梦和醒着的、神智已经不清楚的病人的种种呓语。我处身的地方本来十分安全。突然，我觉得房子的四壁摇摇欲坠；我一阵颤抖，抬头看看天花板，仿佛天花板随时有砸在我头上的危险。我似乎听见我妻子在呻吟，女儿在哭叫。我按了按自己的脉搏，我发烧了：活动从肠脏上升到头，并支配着头。头迅速弄清楚这些作用的原因，马上把指挥权和控制权夺回来，一切幻觉便烟消云散……

现在，你明白了充塞在你我头颅里那种柔软的奶酪般的东西到底是什么了吧！那是一只蜘蛛的身体，所有的神经网络不是这只蜘蛛的爪子便是它所结的网。每种感官都有自己的言语。可它却没有特定的语言；它一点也看不见，一点也听不见，甚至也没有感觉；但它却是一位优秀的翻译。如果我有时间的话，我会把这一整套系统形容得更真实，更清楚。我有时候会让你看到蜘蛛的腿如何在它身体上起作用，有时候又会让你看到蜘蛛的身体如何驱使它的腿。我还要有一点医学上的实践；我要……休息了，对不起，因为我的确有这样的需要。

.....

一切动人心弦、一切使人产生恐怖感的东西都能引导人走向崇高的境界。广阔的平原不如大海使人震惊，而平静的海洋也不如波涛汹涌的海洋使人惊心动魄。

黑暗能增加恐怖的程度。在悲剧题材的作品中很少有黑暗的场面。绘画里，黑暗的场面就更少了，因为这种场面在技术上很难处理，而且往往吃力不讨好，其效果也只有大师们才能作出真正的判断。到美术学院去吧，向他们建议画这种题材吧，尽管简单一些；请他们让你看看那幅爱神图：图上的爱神在地球的夜空中飞翔，手持火炬，不住地挥动，使露水般的火光挟着箭雨穿

过身下的乌云，洒向苍茫大地。

黑夜掩盖物体的形状，使声音变得恐怖；那怕是树林深处一片落叶的声音也能点燃起人们的想象之火，剧烈震动着人们的五脏六腑；一切都被夸大了。谨慎的人开始怀疑；胆小的人停下脚步，战栗了，或者逃跑了；勇敢的人则伸手去握剑柄。

寺庙都是阴森森的。暴君很少露面：人们看不见他们，但根据他们的暴行推测，往往把他们想象得比真人还大。文明人和野蛮人的庙宇都充满黑暗。强迫自己接受黑暗本身就是一种艺术，因此有人说：

quod latet arcana non enarrabile fibra.^①

诸位神甫，把你们的祭坛和庙宇安放或者建筑在森林的深处吧。让你们献供的牺牲品在黑暗中呻吟吧，让你们那些神秘、荒诞而血淋淋的场面在火把阴森森的微光中出现吧！光明只能说服人，却不能使人感动。不管人们如何理解，光明只能给激情带来损害。诗人们啊，你们要不断描写永恒、无限、广大、时间、空间、神明、幽塚、阴魂、地狱、晦暗的天空、深邃的海洋、漆黑的森林、雷声和划破阴霾的闪电。你们一定要描写黑暗的气氛。远处也听得见隆隆巨响、不见其形，只闻其声的急流飞瀑，宁静、孤寂、荒漠、废墟、洞穴、隐约的鼓点、时断时续的魔杖声、戛然而止的钟声、夜鸟的鸣叫、冬夜猛兽的咆哮，尤其其中还夹杂着如泣如诉的悲风和产妇的呻吟，这些悲啼断断续续、时起时伏，起时似霹雳，去时似残灯荧灭。所有这一切，都包含着某种恐怖、伟大和难以名状的性质。

① 拉丁文：它莫名其妙地隐藏在心灵深处，简直无法解释。

——法拉库斯：《讽刺诗集》第5卷第29行。

一位少女缓步走向阴暗的树林，与在那里等候的情人相会。周围的黑夜使她产生各种想法，恐怖之感油然而生，一颗心怦怦直跳。她不禁停下了脚步。她千头万绪，爱情掺杂着恐惧；她支持不住，双膝发软。正在这个时候情人赶来了，用双臂把她搀扶。她倒在情人怀里，感到无比幸福。她说的第一句话是：“真的是你吗？”刚才最终使她产生恐惧心理的正是那些与黑暗和夜色联系在一起的各种纷纭的思绪。

我相信黑人自己也认为黑人不如白人美，黑人和白人都认为白人比黑人美。大自然把某些思想联系在一起，我们没有能力把这些思想分开。如果有人告诉我，黑暗比晴天耀眼的阳光更能打动黑人的心，那我一定改变我的看法。

权威的思想也有其崇高之处；但威胁人的权威比保护人的权威更使人激动。公牛比阉牛美；怒吼的断角公牛又比游荡吃草的公牛美；鬃毛披拂的不羁之马比背上驮着骑手的马要美；野驴比家驴美；暴君比国王美；罪恶也许比德行美；恶神比善神美；这一点神圣的立法者是十分清楚的。

博 杜 安^①

画面窄小，思想狭隘。这些构思轻佻的作品只合悬挂在附庸风雅的女子的小客厅和小人物的居室；它们是为那些小教士、小法官、大金融家和其它寡廉鲜耻、低级趣味的人而画的。

《新娘就寝》

让我们走进这套房间，看看这个画面吧。右面是壁炉和镜

^① 博杜安(Baudouin, 1723—1769)，法国画家，布歇的学生和女婿。狄德罗一直谴责他的画有伤风化。

子。壁炉之上，镜子前面，有一座点燃的多枝烛台。一个侍女蹲在灶前封火。她后面又蹲着另一个侍女，手拿熄烛罩，准备熄灭护壁板烛架上的蜡烛。壁炉旁边，靠左的地方，第三个侍女双手搀扶着女主人，催促她早上牙床。床紧靠里面，罗帐半开。年轻的新娘半推半就；一条腿已经跪到床上；她身穿睡衣，啜泣着。她的丈夫也穿着睡袍，跪在她的脚下，不断地恳求她。观众只看到这位丈夫的背影。床头还有第四个侍女，正在掀开锦被；最左面的一张独腿圆桌上还有另一座多枝烛台；左面靠前是一个床头柜，柜上放着几件内衣。

博杜安先生，请您告诉我，世界上什么地方有过这种场面？当然，绝不会在法国。在法国，从来没有人看见过一位出身高贵、有教养的姑娘，半裸着，一条腿跪在床上，让她丈夫当着把她推推搡搡的侍女之面苦苦央求。按理一位天真纯洁的少女一定会故意延长晚妆的时间；她会浑身战栗，万般无奈地离开爹娘的怀抱；她会低下眼睛，不敢正视她的侍女。她会低声啜泣。当她晚妆已罢走向夫妇的新床时，她会两膝发软，她那位年轻的丈夫已经急不可待。这时，侍女们一定已经退下；她孤零零一个人，任由丈夫的摆布。因此刚才描写的时刻并不真实。即使真的如此，那也是选择失当。这位新郎和新娘，这几个贴身侍女，甚至这整个场面有何情趣可言？如果是我们已故的朋友格勒兹的话，他一定会选择前一个时刻，就是新娘的父母把女儿送到丈夫身旁的时刻。他一定会刻划出兄弟、姊妹、父母、男友和女友之间那种无限慈爱、真挚和细腻的心理，一定会画出他们各种不同的动作和丰富的表情，他一定把所有使人激动的东西统统放进画面！只有可怜虫才会在这样的环境下仅仅想象出一群女仆！

要不是艺术家把那些侍女的脸庞画得卑鄙、无耻和狡诈，她

们在这里的作用便显得不伦不类了。新娘那张憔悴的小脸、背向观众的那位新郎热情而并不感人的动作、床周围那些卑鄙的人物，一切都使我感到这不是一个好地方。我看到的只是一个妓女，她忍受不了一个登徒子的凌辱，害怕再次遭到同样的摧残。几个同病相怜的女伴极力安慰她。这个场面就只缺一个鸨母了。

没有任何东西比博杜安这个例子更能说明道德对高雅的趣味有多么重要。这位画家不是选错了主题，便是选错了时刻；他甚至不懂如何使人获得官能上的快感。难道他认为众人全都退场，只留下新娘和新郎在一起的时刻所提供的场面不比他所选择的场面更有趣么？

艺术家们，如果你们希望你们的作品能传之久远，我劝你们一定要坚持选择正派的主题。一切向人们宣扬堕落的作品都是注定要短命的，画越画得好它的寿命就越短。于勒·罗曼^①根据淫秽作家阿雷丁^②的作品所制作的精美而下流的版画几乎没有一幅流传下来，正直、有道德、诚实、那怕是略带点迷信色彩的生活严肃的人迟早会把那些不道德的作品打入冷宫。试问，我们中间拥有能使人产生邪念的绘画或雕塑方面的佳作的人，有谁不开始把这些作品藏起来免得妻子儿女看见呢？有谁认为可以把这样的作品出让给一个不太愿意缜密收藏的买主呢？有谁在内心深处不认为画家的才能用的不是地方，本来就不应该创作这样的作品，甚至把这种作品销毁不是阴德一件呢？一幅画，一座雕像，不管如何完美，怎能抵消对一个纯洁心灵的腐蚀？如果一个正派的人（且不说一个笃信宗教的人或者一位修道

① 于勒·罗曼(Jules Romain, 1492—1546)，意大利建筑家和画家，拉斐尔的学生。

② 阿雷丁(Arélin, 1492—1556)，意大利作家。

士)，一个有自由思想的人，一个不信神的、行将就木的老人心里产生了这些不算太可笑的想法，那么，刚才提到的那幅优美的画，那座美丽的，表现森林之神萨图恩正在尽情享受一只母山羊的雕塑和那幅从赫拉居勒^①废墟发掘出来的表现普里阿波^②的精美的小油画会遭到什么样的命运呢？根据这方面的行家、格拉享子爵^③和修道院长格里阿尼的判断，这两部作品都是古代留下来的旷世奇珍。难道转眼之间世上最罕见的天才日以继夜的工作成果便要推翻，被砸成碎片吗？我们当中有谁敢谴责甘犯这种弥天大罪的那只正直而粗野不文的手呢？我可不敢，因为我完全清楚会遭到那一方面的反对：美术作品对一般道德并没有多大的影响；它们并不依附于君主的意志和榜样，也不以一时的动力如野心、危险、爱国精神为转移；我知道，一个消灭一本坏书或者砸碎一座诲淫塑像的人好比一个傻子，他不敢往河里撒尿生怕有人会在河里淹死；好了，我们撇下这些作品对民族的一般道德的影响不谈，只谈对个别道德的影响。我不能不承认，只要我女儿偶然看见一本坏书，一幅淫画，便会想入非非，甚至堕落。那些用卖淫的形象装饰我们公园的人一定不知道自己在干什么！可是，淫秽的题字多得很，象凡尔赛宫树林里的“美臀维纳斯”就不断遭到乱涂乱抹。这些淫词秽语说明了多少放荡的行为；堕落无耻的人甚至对自己崇拜的偶像也横加污辱。这些污辱也说明了有些人想入非非，无可救药，是一种无法解释的腐化与野蛮的混合体，它清楚地告诉我们这种作品所带来的

① 赫拉居勒(Herculanum)，意大利古城，公元七九年维苏拉火山爆发时被火山余烬所埋，一七一九年始发掘出来。

② 普里阿波(Priape)，希腊神话中司生育之神，今泛指淫秽的诗画。

③ 格拉享子爵(le baron de Gleichen)，当时丹麦驻法大使。

有害影响。那些披坚执锐，或者在法庭上、御前会议上，在文学艺术事业中为祖国做出贡献的人，难道他们的半身雕像不能更好地给人以教育吗？如果能，那为什么我们总看不到蒂雷纳^①和卡蒂纳^②的塑像呢？那是因为一个民族的成就全都被归到一个人身上；而这个人忌贤妒能，不能容忍别人享有荣誉，认为世界上只有他一个而已。

博杜安的油画如果构图、人物的表现和技巧都十分高超的话，本来可以把主题选择不当的缺点弥补过来的，但事实并非如此。从艺术上看，各方面都平庸无奇。在目前谈论的这幅作品中，那位新娘总的说来是美的，头部画得不错；但那位只看见背影的丈夫却象一个口袋，里面空空如也；他裹着睡衣，睡衣的颜色暗淡。没有黑夜；夜的场面是在白天画的。在夜里阴影应该很浓，因此光显得很亮；而这幅画上一切都是灰濛濛的。掀开被子的那个侍女倒打扮得不错。

《茅 屋》

右面是顶楼的大门。上面是房梁、椽子，象个作坊，有几只鸽子在飞。下面有楼梯，可以下到茅屋。楼梯周围，画的正面，有一只母羊和乡下家庭用的器皿。在画和画面的正中有一个驼背老妇人，她满脸怒容，双手叉腰，对女儿大发雷霆。她女儿正和一个农村青年在一起，仰躺在一捆稻草上。床是够蹩脚的！但我却情愿用我的床来换，因为姑娘长得好看；但好看也没有给

① 蒂雷纳(Turenne 1611—1675)，法国元帅，为人朴实，谦逊，指挥作战时深谋远虑，屡建战功。

② 卡蒂纳(Catinat 1637—1712)，法国元帅，路易十四的优秀将领，战绩辉煌，极受部下拥戴。

她带来任何好处。她的打扮并不一般；其华丽程度与她所在的地方和画里人物的身分很不相称。作为农村里幽会床榻的几捆稻草堆放在畜棚的墙脚，畜棚的顶盖呈斜坡状。里面靠前，紧靠左面，是一个小间，或者仅仅是一块凹进去的地方，存放着几件农具。

我又回到最初的看法。这一切画得很好，的确很好，但归根结底不过是一大堆彼此矛盾的东西，毫不真实，没有半点真正高雅的情趣。那个粗俗的老妇人、那一捆捆稻草、那个马厩、那个风流少女和那个爱抚她的风流少年都使我心里产生反感。简直就是封特奈尔和忒奥克里托斯^①的混合体。是一个智力低下、头脑狭隘、神智错乱的人的作品。博杜安把他一向醉心的他岳父那种虚假的斯文和布歇的优雅都搬到了一个谷仓、一个地窖、一座监狱、一间囚室里；到处都要塞进一座小房子，一个私人会客室。他丝毫不懂什么是得体，不知道一切都必须站得住才成。别人不学便会，并根据本能和自然的判断自动实行的东西，他却丝毫不懂。他缺乏这种本领，我觉得很遗憾。

罗 贝 尔^②

我的朋友，旅行是赏心悦目的事情；但是只有失去父亲、母亲、儿女、朋友、或者根本就不曾有过这些至爱亲朋，才会出于职业的原因，在世界各地漫游。如果一个拥有高楼广厦的人，不安静静地坐下来享受天伦之乐，反而整天忙忙碌碌，从谷仓走到

① 忒奥克里托斯 (Théocrite)，公元前三世纪的希腊诗人，《田园诗》的作者，以想象力丰富著称。

② 罗贝尔 (Hubert Robert, 1733—1808)，法国画家，善画风景。一七六七年在巴黎沙龙初露头角。

地窖，又从地窖走到谷仓，你觉得这个人怎么样？这就是天地之过客的形象。这种人一定没有道德的人，要不就是天性好动，因而坐立不安，不得不到处转。自然十分注意保持我们体内的平衡，它赋予我们或多或少的惰性作为基础，同时又给予我们一定的能量，促使我们不断地运动和活动。这两种力量的消耗很难做到完全相等，所以，人们不是休息太多，便是疲劳过度。或死于逸乐，或卒于劳累，二者必居其一。动物在丛林里醒来，追捕猎物，把猎物捉住，吃掉，然后又睡。城市里，一部分人为满足其它人的需要而整天营营役役，而这另一部分人却把节余下来的精力用在别的事情上。我之所以能够探寻一种思想是因为有另外一个穷人为我追捕野兔。如果一个人体内缺乏惰性，而精力又过分旺盛，他便会象着了魔一样采取暴烈的行动，仿佛有一种天生的力量把他投向行伍或使他奔向天涯海角。安克蒂^①便是这样的人，他深入印度斯坦的腹地研究婆罗门^②神圣的语言。如果处于自然的状态，他本来会追猎麋鹿，直到他的生命之火熄灭为止。我们并不知道我们做出最英勇的努力的神秘原因。刚才谈到的那位英雄会告诉你，他的求知欲十分旺盛，他是因为热爱祖国才离开祖国；他之所以辞别双亲，历尽艰险而远适异国，无非是为了满载战利品凯旋而归。你千万别相信他的话。他的所做所为都是精力过剩，无处发泄的结果。一个外族的首领问野蛮的蒙卡施特-阿佩：“你是谁？从什么地方来？你满头短发，到底在寻求什么？”蒙卡施特-阿佩回答道：“我来自水獭的国度，我正在寻找理智，我拜访你的目的是希望你给我理智。我之所

① 安克蒂(Anguét, 1731—1805)，法国史学家，曾于一七五四年离开法国赴印度，一七六二年返抵巴黎，携回经书一百八十卷。

② 印度四大种姓之首。

以截发是为了避免麻烦；但我的心是善良的。我并不向你要求食物，我粮食充足，可以供我远行；万一缺粮，我的弓和箭会向我提供绰绰有余的食物。天冷的时候，我会象熊一样找个地方藏起来；夏天，我效法雄鹰，云游四海，览胜猎奇。难道一个白昼独行的人会使你害怕？”我亲爱的阿佩，你说得真是娓娓动听；但你要知道，你之所以遨游四方，是因为你不能歇息。你精力过剩，只好设法排遣这种神秘的力量，而你的同伴呢，正假借你所能想象的最高尚的托辞，躺在地上呼呼大睡。还有，对！伟大的舒瓦泽尔^①，你为祖国的幸福日夜辛劳！你就用这种想法来陶醉自己吧。你昼夜不眠是因为你无法入睡。有时候，这种折磨人的精力在人的心底里沸腾，使人心情烦躁，非看见自己醉心向往的东西绝不罢休。有时，他忧心忡忡地环顾四周，捕捉一切，旋又放弃一切，拿起各种工具和衣服，又随即把这些东西弃如敝屣，直到遇见他所寻找的人，或者自然而神秘的力量不再作祟为止，因为这种力量是盲目的。有的人，不幸是大部分人，都是如此，他们被这种力量所驱使，什么都干，其实，他们没有任何能耐。这些人注定要不停地运动，但结果只能原地踏步。偶尔也有这种情况，一件不幸的事，如朋友的去世、情妇的暴亡，割断了系住绷紧的弹簧的那根线。于是，他走了，信步漫游，踏遍天涯海角，到哪里对他都一样。如果停下来，他便会就地死去。当自然的力量忍而不发，不幸而忧伤的人便会啜泣、呻吟、甚至痛哭、号啕大哭、捶胸顿足，痛苦万分。如果这种自然的力量被用于追求其它同样重要的目标，它便会把人拉向两个截然相反的方向。

① 舒瓦泽尔(Choiseul, 1598—1675)，法国元帅，战功赫赫，曾镇压投石党之乱。

向，于是，人便会走中间路线，用一支手枪或者一把匕首武装自己；这条介乎两者之间的路线会使他投河，或者跳崖。一颗难以驯服的心，一位百折不挠的人物就这样停止了战斗。啊！懒惰愚笨、麻木不仁的凡夫俗子们，你们是多么幸福！你们吃，你们喝，你们睡觉，然后衰老，死亡，既没有享受，也没有痛苦，没有任何一种冲击动摇这个世界加在你们身上的负担。谁也不知道刚毅的人会葬身何方，而你们的墓穴却始终在你们脚下。

但是你们会问我，你为何离开题目，大谈什么天地之过客和人生的旅程呢？这些正确或错误的想法和罗贝尔的废墟画有什么关系？这些废墟画数目很多，因此，我打算把它们用镜框镶起来，以弥补描写的单调，假设它们存在于某个国度，譬如在意大利，并把它们作为修道院长里沙尔先生著作^①的补充。

《深处有亮光的长廊》

啊！多么美丽壮观的废墟！笔法刚中有柔，而且挥洒自如，信心十足！多好的效果！多么伟大！多么崇高！请告诉我这些描写废墟的画是谁的，好让我把它偷来：当一个人身无分文而又想获得什么东西的时候，就只好采取这唯一的办法。可惜呀！拥有这些画的那个有钱的笨人也许并不感到什么欢乐；如果我是画的主人，一定觉得非常幸福，可惜画却不属于我！麻木不仁的主人！有眼无珠的丈夫！如果我占有你所不懂或忽略的艺术精品，那又怎能说对不起你呢？当我看到这个断裂的拱顶和那一一大堆迭放在这个拱顶之上的装饰时，我是多么惊讶和诧异啊！建造这一纪念物的工匠们如今在哪里？他们后来的命运如何？

^① 这位修道院长前一年出版了一部著作，名为《意大利与历史批评概述》，狄德罗认为是枯燥乏味、无礼放肆之作。

我将看到的黑暗是多么深邃和寂静啊！我从这个窗口所瞥见的那一角天空又是多么遥远！光线由强变弱，速度惊人！从这高高的拱顶沿着廊柱很快便暗下来了！黑暗被从门口射进来的光线和底部的光线紧紧地逼到一旁！一切都叫人百看不厌。欣赏画的人总感到时光停滞。但我却觉得人生易老，青春太短暂了！

这是一条拱顶长廊，里面左右两边排列着富丽堂皇的圆柱。长廊深处的正中，拱顶破裂，裂缝上方露出遗留的建筑残块。从这条宽阔长廊尽里的出口处有光线射入。左边，长廊外面，有一个喷泉；喷泉上有一座古代的塑像，是坐着的姿势；塑像底座的下面，是一个用石头砌就的池子；池子周围，长廊前面，柱子间有许多画得很小的人物，三五成群，表现出各种不同的场面。有汲水的、休憩的、散步的、谈话的。人们仿佛听见他们的声音，看见他们的动作。关于这一点，罗贝尔先生，我将在别处把我的意见告诉你；回头再说吧。你是个能干的人。你现在是行家，将来也是行家。但你必须向凡尔奈学习。学习他如何构图，如何作画，如何使你笔下的人物能引起别人的兴趣；此外，既然你一心要画废墟，你就必须懂得，画废墟也有专门的学问。而你根本不懂，你应该研究一下这种学问。你虽然掌握技巧，但缺乏理想。难道你不觉得画里人物太多，应该去掉其中的四分之三吗？应该只保留能增加孤独和寂静气氛的人物。如果只画一个人，两臂交叉放在胸前，低垂着头，在黑暗中踱来踱去，给我的印象也许会更为深刻。单纯的黑暗、雄伟，高大的建筑，广阔、宁静、万籁俱寂的空间，会使我微微战栗。我本来会不由自主地走到那个拱顶下，浮想联翩，在圆柱间坐下，走进你画中的境界。可是，讨厌的闲人太多了。我停下脚步，看了看，欣赏一下，然后走了过去。罗贝尔先生，你还不知道人们之所以如此喜欢废墟的

原因，这原因和废墟所表现的各种不同的事件没有任何关系；下面我要告诉你提起这个问题的时候，我脑子里立刻产生的想法。

废墟在我心里唤起的想法是伟大。万物都会死亡、湮灭，一切都会过去。只有世界永在，只有时间长存。我们这个世界多么古老！我徜徉在两个永恒的时代之间。不管我的眼睛往哪一边看，周围的一切都告诉我，万物皆有尽期，我只能听天由命。比起这逐渐坍塌的悬崖，这越来越凹陷的山谷，这东倒西歪的森林，还有我头顶上这些摇摇欲坠的亭台楼阁，我那短暂的一生又算得了什么呢？我看见墓碑倒下，化作飞灰；我不愿死！对连青铜也受其制约的宇宙普遍规律，我只要求能保留孱弱的血肉之躯！急流倾泻，把所有的民族一个接一个地冲向万丈深渊；我，只有我，企图在深渊的边上停下，劈开激流，任洪水在我身旁飞逝。

如果废墟所在的地方很危险，我会发出微微的战栗。如果我在哪里能够既秘密又安全，我就会感到更加自由，更加清静，更属于我自己，更接近我自己。我在这里呼唤我的伙伴。我在这里怀念我的女友。我们将在这里尽情享受，没有人打扰我们，没有人看见我们，也没有人嫉妒我们。我在这里扪心自问。我在这里探寻她的心迹。正是在这里，我始而警觉，然后又放下心来。这个地方离城市的居民，喧嚣的宅第，以及利欲、邪恶、乖戾、偏见和错误，全都非常遥远。

如果我的灵魂感到有一股柔情相就，我一定会毫不拘束地迎向前去。如果我心境平和，我一定能领略清静无为的滋味。

在这荒凉、孤寂而广阔的地方，我什么也听不见，与俗世一切烦悔完全隔绝。谁也不来相逼，谁也不必听命于我。我可以高声地自言自语，可以悲伤，可以痛痛快快地哭泣。

在这黑暗的拱廊下，正经女人的贞操感会变弱；温柔腼腆的情人会变得行动大胆而迅速。我们会不知不觉地喜欢我们所爱慕、倾心的东西，并原谅自己的软弱。

一个女人说：“我将离开这幽深的岩洞，把那一刻懊恼的回忆永远留在那里。”接着她又说：

“如果我被人欺骗，满怀忧伤地来到这里，我将尽情地发泄自己的痛苦，独自放声悲啼。我将用我的哭喊撕破寂静和黑暗。而当我的灵魂尝够了痛苦滋味的时候，我会用双手擦去眼泪，然后，回到男人中间，他们绝想不到我曾经哭过。”

我心灵的偶像^①啊，如果我一旦失去了你，如果突如其来的死亡或者一场意料不到的灾难，使你离开了我，我希望人们把你的骨灰放在这里，我将到这里来和你的幽灵依依絮语。

如果我们分隔两地，我将到这里寻找曾经使我们浑身舒畅、如醉如痴的那种感觉；我的心将剧烈地跳动；我将找呀，找呀，终于又沉浸在那种不知人间何世的快感之中。你将和我在一起，直到欢乐以后酣畅的疲惫和倦意逐渐消逝为止。这时，我将站起身子，走回去；但我总要停下脚步，回过头来，用眼睛再看一看我和你在一起，或者我一个人，曾经度过那幸福一刻的地方。一个人？我弄错了；你明明还在那里；当我回去的时候，人们会看见我兴高采烈，可是却猜不出其中的原因。你目前在干什么？你在哪里？难道没有一个幽深的岩洞，一座森林，一个秘密、僻静的地方可供你散步，消愁？

啊，我心灵深处的审查官，你一直紧紧地尾随着我！我曾经设法摆脱你的责备，可现在，我听见你的声音更响亮了。让我们

^① 指莎菲·伏朗小姐。

逃离这个地方吧。这里是纯洁的居室？还是悔恨的住所？两者都是，完全取决于你带到此地的心灵。小人不爱孤独；君子性喜清幽。自我为伴，其乐无穷！

懂得感情与不懂得感情的人对艺术家的作品有截然不同的看法。第二种人对作品根本不懂。难道我一点也不懂吗？这种人绝不会走进我所寻求的山洞；他会远远离开我乐于走进的莽莽森林。他到森林里做什么？在那里他只会感到无聊。

如果我对废墟这门学问仍然意犹未尽，那么罗贝尔的作品倒给了我把手说完的机会。

我这里谈到的那幅画是他展出的作品中最上乘的佳作。画里的空气很浓重；光线充满清新的水汽，我们几乎可以看见若明若暗的微粒；而且笔法非常细腻、柔和、准确！真是信手画来，美不胜收。人们想不到这是艺术。人们赞美，而赞美的对象恰恰正是大自然。

卢 腾 布 格^①

Ut pictura, Poesis erit^②

诗即是画。这已经是老生常谈了！但是，首先说这句话的人和以后重复他这句话的许多人都弄不明白这个成语的全部涵义。诗人有自己的调色板，如同画家之有不同的词藻、段落和语调。诗人有自己的画笔和技巧；他可以有枯燥、严峻、生硬、矫饰、雄浑、遒劲、柔和、和谐或流畅的风格。他的语言向他提供了人们所能想象到的一切色彩；他只须认真选择就是了。对明暗

① 见第380页注①。

② 拉丁文：诗即是画。——贺拉斯：《诗艺》第361行。

艺术他有自己的概念和规律，这种概念和规律植根于他的灵魂深处。你会写诗吗？你当然认为自己会，因为你从里施莱^①那里学会了如何按某种次序和一定的条件把词藻和音节排列起来；因为你学会了如何得心应手地使这些排列好的词藻和音节具有相同的韵脚。但你并不会作画；你只勉强会临摹。你连节律的起码概念都没有，甚至获得这初步概念的能力也不具备。诗人说过：

Monte decurrens velut amnis, imbres

Quem super notas aluere ripas,

Fervet, immensusque ruit profundo.

Pindarus ore.^②

“谁敢模仿品达^③呢？品达是一道从悬崖峭壁上喧腾而下的急流。汹涌澎湃，冲垮并越过阻碍，一泻千里，象苍海横飞，直落无底深渊。”

你一定感觉到形象很美，但这算不了什么：最出色的还是韵；那是画面这一角那种神奇的诗律，这一点你可能永远体会不到。你会问我：那么节律到底是什么？那是特殊选择的词组；是按某种方法排列的音节，这些音节或长或短，或刚或柔，或浊或清，或轻或重，或疾或徐，或哀怨或欢快；或者是一连串的象声词，这些象声词或来自人们念念不忘的想法，或来自人们感受到和蓄意激发的感觉，或来自人们企图表示其意外发展的现象；来自人们内心产生的感情和这种感情所激发的动物性的叫喊；来

① 里施莱(Richelet, 1631—1698)，法国词典学家，编有《法语词典》。

② 拉丁文，见贺拉斯：《抒情诗集》第4卷第2首第5行。下文引号内文字即此段拉丁文的意译。

③ 品达(Pindare, 公元前521—441)，古希腊著名抒情诗人。

自人们的本质、性格、和企图描写的行动；而这种艺术和彩虹的效果一样，不落俗套；捉摸不到；难以言传；只能自我完善。它受天生的审美观、灵活多变的思想以及感情所启发。它是灵魂本身的形象，表现这种形象的是声音的变化，也就是以加速、放慢、提高、压低、减弱等上百种不同的方式说出的话语所包含的连续不断的细微差别、段落和语调。请你听一听这个向伙伴寻衅的孩子所发出的简短有力的挑战声吧。再听听这个病人长吁短叹，痛苦的呻吟吧。他们两人无意之中都找到了真正的节律。布瓦洛追求节律，往往如愿以偿。对拉辛来说，节律似乎不找自来。一位诗人如果缺乏这种本领，他的作品就没有特色，几乎不值得一读。通过思考获得的节律总有点矫揉造作，枯燥乏味。这就是荷马和维吉尔，维吉尔和吕坎^①，阿里奥斯托与塔索的主要区别之一。感情自动地屈服于变化多端的节律；思考就不可能做到这一点。研究、后天获得的审美力和思考，可以使你准确地判断扬扬格的诗句的位置^②；词语的选择将取决于习惯，它可以使人停止哭泣，也可以使人流下眼泪；但是，企图单纯用音响的魔力，象汹涌澎湃、奔腾向前的激流，那淹没平原，然后浩浩荡荡，泻入无底深渊的流水，企图以这种种形象和声音刺激我的眼睛和耳朵，使我浮想联翩，那是办不到的。通过探讨在强烈、响亮、或生硬的音节之间，交错放入低沉或柔软的音节，使用暂缓、加速、碰撞、中断、颠倒等办法也是办不到的；自然，只有自然，才能决定整个和谐复合句和一定数量诗句的真正的和谐……

应该看到，当一位诗人不能获得这种和谐的时候，他是非常苦恼，不安和愁闷的。他会拚命思索。这里，多了个音节；那里，

① 吕坎(Lucain, 39—65)，拉丁诗人。

② 指希腊、拉丁文古诗中，第五音步为扬扬格的六音步诗的规则。

又少了个音节。不该降的音降了，该降的反而没降。根据情节，声调该低的地方却激越起来，该激越的地方却低了下去。根据意思，声音该跌宕起伏的地方，却变成了平淡和缓。因此，我要告诫曾经受过这种折磨的那一小部分人。不管怎样，如果不能顺手拈来，找到这种音乐般的歌声，就不能写诗，也不能写散文；甚至话能否说得好我也表示怀疑。如果没有感受或表现这种歌声的习惯，就不会阅读，那么谁会阅读呢？不管在什么地方，只要响起了这种乐音，它那强大的魅力不仅会使谱写音乐的人牺牲合适的歌词，而且会使敏感的听众忘记这种牺牲。正是这种音乐使作品具有永恒的魅力。思想可以记住，但和声的那一连串细腻而捉摸不住的变化却没法记住。真正的和声其对象并不单纯是耳朵，而且是它所来自的灵魂。不要说一个文字干瘪、生硬、和缺乏艺术感染力的诗人耳朵不灵；应该说，他没有足够的感情。而正是在这一点上，古代语言比现代语言有无限的优越性。前者好比是一位天才乐师手下的千弦琴；古人完全听得懂弹奏的内容，但我们现代冷酷的思想家却义愤填膺地说，一个真正雄辩的人并不太注意字眼本身严格的涵义，他所注意的是字眼使用的地方。啊！我的朋友，如果这四页文章要拿去付印而我又想它成为和谐的作品，那还要付出多大的心血去润色啊！费功夫的并不是文章的思想，而是捉摸符合文章的基调！文学有如绘画，懂得如何保持原稿的风貌并不是一件小事情。好就是好；现在我们还是谈谈卢腾布格吧。他所展出的作品可以归为四类，即：战役、海景和暴风雨、风景、以及素描。

另一幅风景画

有一幅凡尔奈的作品似乎是专门为了和这幅画作比较，

使人能够同时欣赏到两位艺术家的优点而创作的。我希望这种巧合能更加经常一些。这样，我们在绘画知识方面的进步不就更大了吗？在意大利，许多音乐家以同样的歌词谱曲。在希腊，许多诗剧作家也写同一个主题。如果我们的画家之间也进行同样的竞赛的话，我们真不知道会抱着多大的热情来看美术沙龙！我们之间也真不知会发生多大的争论！每人都会认真地举出自己喜爱某幅画的理由，这样，真理会越辩越明，而我们所获得的评价便会十分可靠了！其次，你相信吗？担心落在别人后面这种心理会刺激艺术家们，使他们奋起竞争，百尺竿头更进一步。

有人心怀嫉妒，不愿艺术长期被我们大家所欣赏，便采取认购和发行彩券的办法，企图用彩券的价格使我们的美术学院为其作画。结果，本来会展出让大家欣赏评价的作品便不能公诸同好。如果收买所需的钱不够，人们会提高彩券的价格。如果彩券的基金超过了画的价值，超过部分会拨入下一次的彩券里。获头奖的可以第一个进入展览的地方选择一幅自己最喜欢的画。因此，除了中奖的人以外，没有第二个评判者。如果这位评判者并不重视艺术家和广大公众的评论，而只相信自己个人的鉴赏力，那他就活该倒霉，而在他之后挑选的人便走运了。这个计划因为执行起来困难重重而没有实现。如果按照我想出来的方法去做，这些困难是完全可以克服的。

画面右方，悬崖峭壁之下，现出一座古堡的顶端。峭壁上凿了三个拱孔。沿着这几个拱孔，有一道激流。水被伸到画面前方的一堆岩石所挤迫，泡沫四溅地飞落到一块大岩石上，然后在大石四周泻下，形成一小块一小块帘状的瀑布。这股激流，这些瀑布，这块巨石，都能产生很好的效果，而且十分别致。离拱孔远

一些，左面，更靠里的地方，可以看见另一座崖顶，上面长满灌木和野生植物。崖下，一个旅行者牵着一匹驮行李的马，他似乎打算沿着在激流岸边的岩石上凿出来的小径上山，向拱孔走去。人和马之间有一只山羊。旅行者下面，更靠前面，也更靠左的地方，有一个农妇骑着一只母驴，后面还跟着一头驴驹。画的正面，在激流所形成的水池边，大致相当于牵马的旅行者和骑驴的农妇之间的距离，有一个牧人，正把牲畜赶往池边饮水。画的左面是一大堆灌木丛生的岩石。在远处隐约出现的山峦衬托下，显得十分幽深。从左面的岩石和右面的古堡之间也可以看见薄雾朦胧中的重山叠嶂。

即使凡尔奈在灵巧、效果、以及作画技术的各个方面并非远远超过卢腾布格，但他的作品却比他的对手有意义得多。后者只会在作品里画牧人和牲畜。他的画里有什么？牧人和牲畜；而且总是牧人和牲畜。前者却在作品中加进几个人物和各种各样的事件。这些人物和事件尽管真实，却并非田野中一般的实物。可是，凡尔奈尽管灵巧多产，在思想境界方面，比起普森来，仍然瞠乎其后。我不打算和你谈普森的《阿卡迪亚》^①，也不打算谈他在这幅画上那句隽永的题词：Et ego in Arcadia。“即使在阿卡迪亚也有我”。但他在另一幅也许更美妙但却不那么著名的风景画^②中，却描写了下面的内容。当他高兴的时候，他也会从一片田园景色中使你看到使人害怕和恐怖的东西！但占据他画面纵深的地方仍然是典雅庄严，雄伟博大的风景。表面

① 阿卡迪亚(Arcadia)，古罗马传说中无忧无虑的乐土。那句拉丁文题词中的“我”，一般被认为是指死神。题词的含义是：“人生美景无常，即使在桃源乐土也难免一死。”

② 指一幅以《蛇》为题的画。

看不过是些岩石和树木；可是十分壮观。从最靠近你的那一点一直到画面最深邃的地方，一眼看去，无数景色，错落有致。其中一景是：左边远处，在画的底部，有一队旅行者，正在休息聊天。他们有的坐着，有的则躺在地上，显得十分安详。稍稍靠前，在画的正中央，是第二景，一个妇女在河边漂洗衣服；她正在侧耳倾听。画的前面靠左是第三景：表现的是一个蹲在地上的男子；他正作势站起来，忐忑不安而又好奇地盯着台前靠左的地方；他听到了某种声响。台前右边，站着一个恐怖万分，准备逃走的男子；他看见了什么东西。然而，到底是什么使他如此害怕呢！他看见什么了呢？他看见台前紧靠左面的地方躺着一个女人，被一条巨蟒缠着；巨蟒正在吞噬她，并把她往水里拖。她的双臂、脑袋和头发已经浸进水里。从最靠里的那队安静的旅行者一直到这个恐怖的场面，空间是多么广阔！而在这空间里又有多少不同的感情变化啊！就连你本身也成了画里最后的一件实物，整幅作品一直到你才算结束！真是浑然一体，美不胜收！整幅画只有一种单一而又统一的思想。如果我没有弄错的话，这幅风景画与《阿卡迪亚》是非常相称的一对。在后者下面可以写上“恐惧”；在前者下面可以写上“怜悯”^①。

如果一个人想成为风景画家，就必须学会想象出这样的场面。田园景色加上这样的虚构想象就会和真的历史事实一样有意思，甚至还更有意思。人们在其中除了看到了自然的美景以外，还看到了生活中最甜蜜，或者最可怖的事物。的确，这里画了一个过路的男子；那里，画了一个放牲口的牧人，别处画了一个正歇息的旅行者；另一个地方又画了一个手拿钓竿，眼盯着水

① 根据亚里斯多德的理论，这就是悲剧的两个要素。

面的钓鱼人。但这一切意味着什么呢？它能在我心里激起什么样的感觉呢？那里面又有什么思想，什么诗意呢？如果缺乏想象力，人们很可能只看见一堆东西，对它们的评价只能说位置放得对或者不对，描绘得好或者不好；所以无论画什么，事先必须读书，动动脑筋，反复思考；应该从练习画历史题材入手，然后再画别的。普森的风景画的所有细节虽然分散、孤立、彼此间隔很远，但总有一种统一的思想把它们联系起来，离危险最远的人其处境实际上最危险。可是，他们本人并不知道；他们悠闲自在，快乐逍遥，大谈旅行的故事。唉！在他们中间，也许有一位丈夫，他的娇妻正在家里倚门盼望，谁知永难相见；也许有一个独子，他母亲多年不见，结果空盼儿归；也许还有一位父亲，急着回家与亲人共聚天伦。而在这景色迷人，使他们暂驻行踪的地方，竟然危机四伏，一只可怕的恶魔正在虎视眈眈，将使上述的一切希望化为泡影。看到如此场面，人们不禁要向那个感到不妙而站起身子的男人猛喝一声：“快逃！”；向那位浣衣少女大喊：“扔下衣服，快逃！”；向那几位歇息的旅行者高叫：“你们在那里干什么？快逃吧，朋友们，快逃。”难道农民在劳动当中没有自己的痛苦、快乐，诸如爱情、嫉妒、野心等欲望？难道没有自己的灾难？象毁掉他们的收成、使他们伤心的冰雹；使他们典当一空、倾家荡产的赋税；夺去他们骡马的劳役；使他们铤而走险，犯法入狱的极端的贫困等等。难道他们不具有和我们一样的缺点和优点？当然有，那位弗朗德勒艺术家^①就曾以其高超的技术集中表现过崇高的理想，值得人们顶礼膜拜。

^① 大概指特尼埃。——原编者注。

弗拉戈纳尔^①

Quantum mutatus ab illo^②

表现天上群孩的椭圆形油画

这是一大堆拥挤的孩子，总共有好几百，他们的头、臀部、腿、身体、胳膊，都别具一格地交织在一起；但这一切缺乏力量和特色，没有深度，也没有层次。孩子们都画得很小，当然不能远观；但是，由于整幅画象天花板或穹顶的图案，所以，似乎必须横挂在头顶，从下往上鉴赏。我本来期待这位艺术家的作品在光线上有鲜明的效果；可是大失所望。画显得平淡，颜色发黄，一律而单调，模模糊糊。模糊这个字眼可能从来没有人说过，但很确切，确切到这样的程度，以致于我们完全可以把这幅作品比做一块十分干净，略带暗黄色的漂亮的羊羔皮，皮上的毛缠绕交织在一起，凑巧构成了一群孩子的图象。孩子之间的云彩同样也是黄的，说明我刚才的比喻完全正确。弗拉戈纳尔先生，这太平淡了。简直是一盘黄澄澄的，外焦里嫩的，漂亮的煎鸡蛋。

老人头像

这幅画单薄、表现力弱、发黄，虽然颜色丰富，看得出有层次，但毫无力量。老人目视远方；胡子有些单调，显得没有生气；头发也有同样的缺点，尽管画家曾经想极力避免。整幅画色彩

① 弗拉戈纳尔(Fragonard, 1732—1806)，法国画家和雕刻家，以他的巨幅油画《伟大的神甫科雷须斯为拯救卡利罗埃而舍身献祭》被接纳为美术院院士。

② 拉丁文：他的变化太大了！——维吉尔：《埃涅阿斯》，第2卷第274行。

平淡。脖子干瘦僵直。弗拉戈纳尔先生，一个人出了名就必须更加自爱。您以前画过一幅非常激动人心的巨型作品，现在却仅仅拿出一幅头像给公众看。我要问问您，这头像会起到什么样的效果？

多幅素描

糟糕透了！风景很难看。靠着牲口站着的那个男人也不比风景画得更好。至于坐在桌子后面一把扶手椅上的那个旧货商人，我的评价也没有两样。不过商人脸部的表情倒是活灵活现的。

雕塑家

阿尔格朗^①

《浴女》

这形象真美，不仅美，而且高贵大方；他们甚至说这是现代艺术家所创造的女性形象当中最漂亮、最完美的。毫无疑问，在她面前，最严厉的批评家也会哑口无言，只是在默默欣赏了很久以后，才会低声地说，头部的完美与身体的完美并不完全相衬。他还会接着说，头倒是漂亮，嵌着一双美丽的眼睛，头的形状、嘴、鼻子，都很美。当然，鼻子还可以再秀气一些。批评家本想挑剔说脖子太短；但发现头向前倾，便又住口了。据他看来，头发的式样可以更大一些；但当目光落到肩膀上的时候，他禁不住喊道：“好漂亮的双肩！太漂亮了！背部多么丰满！两臂的形状多好！身体所有各部分都那么真实、自然、仿佛奇迹一般，难能可

^① 阿尔格朗(Allegrain, 1710—1795)，法国雕塑家。

贵！左臂上那道褶他是怎么想出来的呢？不是他想出来的，而是他亲眼看见的：但他怎么能刻划得那么精确呢？这些都是细微末节，可是都那么柔和，不伤大雅，毫不影响整体；既存在，也不存在；她伸出来的这条胳膊雕塑得何等丰腴！和肩膀配得多好！肘部线条刻划得多么精细！从腕部延伸出去的手多么自然！多么美！十指纤纤真是小巧玲珑！多少只可感觉而难以言传的东西！有人说，女人的胸脯结实得象大理石一样；可是这个女人的胸脯却象肌肉一般富有弹性。她的皮肤何等柔软！应该承认，整个形象处处都有难以捉摸的魅力，可以用眼睛看，但却没法用语言表达。沿着这胸脯下去是美丽而广阔的平川！同样也很美，也有弹性，细微处同样很纤巧。但是，耗费艺术家最多心血的似乎是肩膀。这需要多少研究，多少次刻划，多少次长时间的精雕细刻，多少个模特儿，甚至多少皮下筋肉的解剖知识啊！这一切高低起伏，浑然天成，毫不矛盾！还有这腰部、臀部、大腿、膝盖和小腿！双膝塑造得多好！小腿不瘦又不细，显得很轻捷！批评家一直看到脚，找不出任何可以挑剔的地方。有了！这双脚，他说这双脚显得有点粗糙。对喜爱艺术的人，我们不必过高或过低估价他们的评论，而艺术家是唯一真正的评判者。但这两种人都把阿尔格朗的这个头像与皮加尔的墨丘利相提并论。当皮加尔看见他亲戚（这是他亲口告诉我的）这幅作品的时候^①，他也看呆了。我还要说一句，这位《浴女》姿势自然，四肢都与身体的姿态十分配合，似乎有一种普遍的和谐气氛把它们连在一起，使人感到《浴女》刚刚摆出眼前这种姿势，马上还会有所动作。我说过，今年的雕塑很贫乏。我弄错了。在雕塑方面

① 皮加尔和阿尔格朗有亲戚关系。

有这样一个人物形象，应该说，雕塑是丰富的。它是给国王欣赏的。当人们不太意识到艺术家的才能时，人们便不任由他自由挑选需要的石块，于是，应该产生杰作的凿子只好用在带斑点的大理石上了。我觉得这样一来，艺术家反而会勇气倍增，成就也就更大。这是对无端蔑视的最好的答复！这种答复将会传之久远。将来，人们总会问：“王上的大理石是谁掌握的？”我如果是马里尼^①的话，一定会因不断听到这个问题而感到无地自容。

帕 儒

《已故王太子、他的嗣子王太子、普罗旺斯伯爵、以及阿尔图瓦伯爵的半身塑像》

太平淡、太难看、太愚蠢了，简直没法跟您说。唉，就塑像而言，一家子都是蠢相！可是祖父却那么高贵、他的头那么漂亮，刚中带柔，而且有那么一种自豪感。

《克雷蒙-托内尔元帅的半身像》

面对一个蠢才的脸谱，一个人只有疯了才会通过艺术让这个脸谱永远存在下去！我认为，当一个人异想天开，企图用一种模仿艺术塑造自己形象的时候，出于虚荣心，首先也应该仔细研究一下这种艺术能把自己如何处理。如果我是艺术家，别人给我一张如此呆板的脸，我一定会拚命拐弯抹角，不是用皮热或者法尔科奈的方式，而是用我自己的方式使他明白这一点；呆板脸一走，我会心情舒畅地搓搓手，自言自语：“感谢上帝，我总算不必对着作品苦恼六个月了。”我倒是有凿子，这张乏味的脸上也

^① 见第471页注①，

有些美的地方，有皮肤，有肌肉。上帝制造它的时候也够宽大的：它有灵活性，有感情，也有活力。

看在上帝面上，我的朋友，离开这个角落吧；既不要看这些《德·沃依耶先生的孩子》，和《德·森塞先生》，也不要看那《华美博大之神》的形象——这尊塑像最初的构思并不属于帕儒——，更不要看这尊《智慧之神》。这一切都是不堪入目的下乘之作。深明本门艺术真谛的帕儒不应该不知道，雕塑需要比真人更伟大、更动人、更富有独创性，同时，比起绘画来，在人物和表现内容的选择上也更加简单；雕塑毋需衬托环境，无论崇高的或平淡的，都不需要；或者，象一个老百姓在参观沙龙时所说的那样：“一切算不上雕塑的都是粗雕滥塑的东西。”帕儒今年给我们创作了许多粗雕滥塑的东西。

帕儒把小约翰^①下面这句格言作为座右铭写在门上：如果没有金钱，没有金钱，荣誉不过是一种疾病。他所展出的一切，我毫不欣赏。我沿着这一长串塑像看下去，想找出点值得赞誉的东西，可是毫无所获。这就是追求利禄的结果。我看见一句出自这位艺术家之口的题词：De contemnenda gloria^②；还看见这样一个字条贴在他的凿子上：De pane lucrando^③；他的衣服下摆的边上也写着：“荣誉何用，金钱万岁！”他从罗马回来以后只做了一件好事。他是一位被一袋金子压垮了的天才。就让他这样下去吧。你们走着瞧吧，他很快便会读到我在不朽的感情和尊重后人这两个问题上和他的同行^④所进行的争论；他

① 拉辛三幕剧《讼棍》中的人物，有怪癖的法院司阍。

② 拉丁文：“荣誉不足道。”

③ 拉丁文：“赚钱吃饭。”

④ 指法尔科奈。

一定会觉得我不合常理。

版画家科尚

有多幅关于法国诸王在位时期的寓意画。我喜欢科尚；但我更爱真实。科尚的画是很好的历史画，构思不错，线条也好，人物安排得体，服饰也经过认真的考虑，兵器，衣着和人物性格，无一不是如此。但是，人物之间没有任何间隔，层次也不分明。他的作品只有一张纸的深度，仿佛是植物学家夹在一本书里，让其乾枯的一棵花草。他的画是扁平的，彼此贴在一起。他不懂绘画；对光线明暗的魔力一窍不通；作品没有凹凸；而且，我觉得，比起布沙尔东和其它伟大的版画家来，他底图使用太多，不仅不能增加作品的感染力，反而影响风格的流畅。这里，我不禁要提一下另一个缺点，这并不是艺术家本身的缺点。那就是衣服粗俗，使这些作品显得难看，格调低下，给人以一种田园风俗画的假象。要保持行动的尊严，必须具有罕见的天赋，特殊的才华，不同凡响的表现能力和处理普通衣服的伟大方法。

他最优秀的作品之一是表现狂热的贝尔纳不顾贤士苏热的劝告，怂恿国君参加十字军的那幅画。国王手持出鞘的宝剑，贝尔纳抓住他执剑的手。苏热拉着国王的另一只手，不住地劝说、解释、请求、央告、毫无结果地恳求。修道士急不可待，表情很好，修道院长则十分悲痛，正在苦苦哀求。

这些作品的另一个缺点是思想内容太多，诗意太丰富，到处都充满讽谕，把一切都破坏了，弄乱了。结果几乎连文字说明也减轻不了其晦涩的程度。对此，我永远适应不了。我永远认为寓意画只是一个思想空虚、贫乏的人的看家本领，他没有能力利用现实，不得不求助于难以理解的图形；因此便出现了一大堆

乱七八糟的真人和想象中的人，我看了觉得很不舒服。这些作品只适合哥特人时代^①而不适合我们这个时代。企图围绕一件事，个别人的片刻遭遇来表现某一位国王在位时期的特点，那简直是太荒唐了！也罢，把这个人的片刻遭遇好好地画出来，把所有这些象征性的妖魔鬼怪统统去掉，一定要把画面画得有深度一些，不要让我觉得你画的人像是纸剪的小人，这样，你就能达到朴实、明朗、崇高和美的境界。

尽管具有上述缺点，科尚的作品仍然是含义深远，使人回味无穷的佳作；有激情，有分寸，有韵味，有性格，也有表现力。可是，这一切均按常规处理，是否自然，他觉得无所谓。这与他的年龄有关。他见得太多了，所以象他的朋友布歇一样，真的相信没有什么可以再看的了。唉！你们真是一群又急躁又糊涂的人，我并不强求你们画一个鼻子，一张嘴，一只眼睛，而是在脸的活动中，抓住控制脸上各部分的感应规律，而这种规律的控制方式对艺术家来说，永远是新的课题，即使艺术家具有最令人难以置信的想象力，或者进行过上千年的研究，也是如此。

两个学院

我的朋友，咱们还是永远编故事吧。编故事的时候，心情快活，不去想任何不愉快的事。光阴荏苒，不知不觉地，生活的故事便结束了。

我曾经陪两个英国人去各地观光。他们把一切都看完以后便回去了；我发觉，我非常想念他们。这两个人并不热衷于他们自己的国家。他们发现，我们的语言已臻于完善，而他们的语言

^① 哥特人(Goths)，欧洲四、五世纪时的早期居民，属日耳曼族。

则几乎仍然和从前一样粗野……我对他们说：“这是因为没有人关心你们的语言，而我们却有四十只鹅看守卡皮托利山^①”；他们觉得这个比喻十分正确，尤其是因为我们的鹅和罗马的鹅一样，对卡皮托利山只是守而不卫^②。

这四十只鹅刚刚授奖给一部质量低劣的诗剧^③，剧作者是一个名叫萨巴坦·朗雅克的青年。这部作品比它的作者还年轻，人们都说它得力于马蒙泰尔。塞维涅夫人笔下有个农民，曾经被一个女人控诉，说自己孩子的父亲就是他。现在，马蒙泰尔当然也可以象那个农民一样宣布：“我没干这件事，但我也没有妨碍这件事”。马蒙泰尔曾经把这个剧本拿到公众集会上朗读。尽管他的朗诵非常有诱惑力，可惜仍掩盖不住剧本内容的贫乏。这个剧本夺走了一位名叫德·吕里埃尔先生的奖。后者曾经以一篇名为《争执无用论》的讽刺文章参加竞赛。这篇文章无论从格调或内容来看都是上乘之作，可是，据说由于名人的反对而被否定了；这一切并非杜撰，下面所写的也绝不是无稽之谈。

鹅们的评语使马蒙泰尔和一位名叫尚福尔的青年诗人之间爆发了一场相当激烈的争论。这位诗人是一位可爱而颇有才气的人物，外表十分谦虚，实际上相当自负，象个小气球，别针一捅便会喷出猛烈的气浪。下面请看这个小气球是如何发难的。

尚福尔 先生们，你们所选中的剧本一定是非常杰出的喽。

马蒙泰尔 为什么提出这个问题呢？

① 相传古代高卢人进攻罗马，半夜偷袭卡皮托利山上的城堡，堡内四十只鹅齐声大叫，唤醒守卫者，击退入侵之敌，城堡转危为安。

② 此处狄德罗把法兰西学院的四十名院士比做四十只鹅，鹅在法语中是愚蠢的象征，有“其蠢如鹅”的说法。

③ 诗剧的名字是：《农人收到儿子的家书》。

尚福尔 因为它比拉阿尔佩^①的写得好。

马蒙泰尔 它可能比您提到的那个剧本写得好，但也可能没什么了不起。

尚福尔 但我看过拉·阿尔佩的。

马蒙泰尔 您认为好吗？

尚福尔 很好。

马蒙泰尔 那是因为您不懂。

尚福尔 但如果拉·阿尔佩的剧本即使不好，也到底比那个小青年萨巴坦的剧本强的话，那么，萨巴坦的剧本就应该是拙劣的喽？

马蒙泰尔 这很可能。

尚福尔 那为什么把奖颁发给一个拙劣的剧本呢？

马蒙泰尔 当您的剧本获奖的时候，您为什么不提出这个问题呢？……

就这样，马蒙泰尔拚命抽打尚福尔这个小汽球，而公众对“学院”的臀部也毫不留情。

上面所说的是法兰西学院的劣迹，而下面则是美术学院的丑闻。

您知道，我们这里有一个美术、雕刻、和建筑学院^②，学生是通过竞赛录取的。全国其它学院也应该这样，要是人们象渴望获得伟大的法官那样渴望获得伟大的艺术家的话。被录取的学生可以在这个学院里呆上三年；食、宿、取暖、照明、学习、一切费用全免，每年还可以获得三百里弗的赏赐。三年期满后可以去

① 拉阿尔佩(La Harpe, 1739—1803)，法国文艺评论家和剧作家，法兰西学院院士。

② 实际上，该学院并没有学建筑的学生。

罗马，我们在那里有另一所学院。学生在那里可以享受在巴黎时的一切特权，每年还可多得一百法郎。每年有三个学生从巴黎的学院毕业，然后到罗马的学院进修。他们留下的位置由三个新来的人补上。请您想想，我的朋友，这些位置对那些出身贫苦，而且已经花费了穷父母许多金钱的孩子来说，是多么重要啊。这些孩子都是经过多年努力的，所以，如果以评判者的好恶，而不是以考生的成绩为标准来分配这些位置的话，便是对这些孩子的不公，当然，也就是天大的罪过。

任何好的或差的学生都可以参加考试。由学院出题。今年的题目是：《为大卫战败非利士人歌利亚而举行的凯旋仪式》^①。每个学生都画出草图，图下署上自己的名字。学院进行初评，选出有资格参加竞争的草图，数量一般控制在七八幅之间。这些草图的年轻作者，不论是学绘画的还是学雕塑的，都必须按他们入选的草图作画或者制作出浅浮雕。这时候，他们被彼此分开，各自进行创作。他们的作品要公开展览若干天；圣路易节后的第一个星期六，学院颁奖，或者决定谁可以进院学习。

这一天，卢浮宫前的广场上挤满了艺术家，学生，和各阶层的公民。大家鸦雀无声地等候学院发榜。

绘画奖颁发给一个名叫万桑的年轻人。顿时响起一阵欢呼声和掌声。的确，优秀的作品获得了奖赏。胜利者被同伴们扛在肩上，绕场一周；享受完这种欢呼的荣耀以后，被送进学院宿舍。我们喜欢这种传统的仪式。

这一切完了以后，人们又静悄悄地等候宣布雕塑奖获奖人的姓名。一共有三座浅浮雕名列前茅，作者都是年轻学生。他

① 见《旧约·撒母耳记(上)》，大卫是公元前十世纪以色列王，曾击杀非利士巨人歌利亚，建耶路撒冷城。

们毫不怀疑，获奖人一定是他们三个人中的一个，于是彼此友好地说：“我的作品相当不错；但你的作品也很美，如果你得奖，我甘拜下风。”可是，我的朋友，他们三人都没有得奖。那个阴谋集团把奖授予了皮加尔的弟子，一个名叫摩瓦特^①的人。我们的朋友皮加尔和他的朋友勒穆瓦纳的名誉因此受到了一定的损害。皮加尔曾经对勒穆瓦纳说：“如果我的学生不能得奖，我就退出学院。”勒穆瓦纳根本没有勇气这样回答他：“如果学院为了留住您而必须做出一件不公正的事情，那么，为了学院本身的荣誉，还是放弃您的好。”现在我们还是回过头来看看卢浮宫广场上那些观众吧。

当时，大家都目瞪口呆，一句话也说不出。那个名叫米约^②的，获得公众、学院正派人士及其志同道合的同事的投票支持的学生学不了啦。于是，最初是一阵不满意的窃窃低语，然后是一连串的叫喊，怒骂；接着，嘘声大作，群情激昂，喧闹声惊天动地。第一个退场的是漂亮的神甫波米埃。他是国会议员，学院的名誉院士。大门被人群堵住；他要求人们让他过去。人群让开了一条路。当他穿过的时候，大家朝他喊：“过去吧，该死的蠢驴。”接着，那个由于评判不公正而获奖的学生出现了。年轻学生中最激动的人拽住他的衣服，对他说：“渣滓，可恶的渣滓，无耻的渣滓，你进不了学院；我们宁可把你打死。”接下来是一阵更响亮的喊声和嘘声，谁说话也听不清了。摩瓦特战战兢兢，失魂落魄，连声说：“先生们，不是我，是学院；”人们对他的回答是：“如果你不象选中你的那帮人那样卑鄙的话，你就回去，告诉他们说不愿进学院。”这当儿，响起了一个声音，有人大喊：“叫他在地

① 摩瓦特(Moitte, 1746—1810)，法国雕塑家，学院派的代表。

② 米约(René Millot)，法国雕塑家，一七七〇年获学院奖。

上爬，让米约骑在他背上，咱们牵着他在广场上遛；”人们差点没这样干。但院士们知道一定会挨嘘，受辱，被嘲弄，所以都不敢露面。他们没有猜错。事实上，他们被狠狠地羞辱了一番。科尚徒然地高喊：“不满意的人都到我这儿登记”；没有人听他的话，人们吹口哨，肆意羞辱和嘲弄。皮加尔头戴礼帽，用你们都熟悉的粗野声调对一个人（他以为这个人是艺术家，其实并不是）说，问他是否比自己更有判断力。那人把帽子往下一压，回答说，他并不懂浅浮雕，但是懂得什么是蛮横无理的人，而皮加尔就是其中的一个。您也许以为天黑了，一切都会平静下来；事实并非如此。

愤怒的学生聚在一起，商议第二天继续集会，采取一种新的羞辱方式。他们准确地打听出谁投票赞成米约，谁投票赞成摩瓦特。第二个星期六，他们又聚集在卢浮宫广场，带着一切能发出喧闹声的工具，决心大闹一场；但是由于害怕有密探和被拘禁，计划没有实现。他们只是排成两行，要他们的老师在中间走过。布歇，迪蒙，梵洛还有几位曾经主持公道的老师首先出现；他们马上被团团围住，人们向他们表示欢迎，拥抱他们，并向他们鼓掌。皮加尔来了；他一走进两排学生中间，便有人大喊一声：“转过去；”左右两边的学生同时向后转；于是皮加尔便在长长的两排后背中走了过去；科尚，维安先生和夫人以及其他人都受到同样的礼遇和欢迎。

院士们叫人把所有的浅浮雕打碎，以便不留下任何他们不公正的证据。您大概想知道米约的作品吧，我现在就给您描写一番。

作品右面是三个高大的非利士人^①，神情沮丧，满面羞惭；

^① 地中海东岸的古代居民。

其中一个两臂反缚在背后；一个年轻的以色列人正在捆绑其余两人的胳膊。接着，大卫被一群妇女拥上战车，其中一位妇女俯身搂着他的双腿；另外几位把他举上去，还有靠里的一位把王冠捧上。拉车的是两匹骏马；马童在前紧紧牵着缰绳，并准备把它交给那位凯旋而归的胜利者。画的正面是一个孔武有力的以色列人，全身赤裸，手中长矛刺入歌利亚的头颅。这颗头其大无比，面目狰狞，散乱的头发拖在地上。左面稍远，是一群妇女，有的唱歌，有的跳舞，有的弹乐器。跳舞的人当中，有一个模样象酒神的女祭司，她敲着鼓，手舞足蹈，体态轻盈，真有说不出的妩媚。她的头转向观众，而观众却看见她的背部；正面是一位婆娑起舞的妇女，她拉着自己的孩子。孩子也跳了起来，但两眼紧紧盯着那个可怕的头颅。从动作看，神情既害怕又高兴。背景是一些男人和女人，都张着嘴，高举双臂，不断欢呼。

他们说，作品没有表现出主题，但有人反驳说，他们之所以责怪这个学生，是因为这个学生有天才。他们挑剔那辆车子，但这辆车甚至也没有破格。科尚比较狡猾，他写信告诉我说，每人都凭自己的眼力去判断，他认为他选中的作品显得更有才华；这番话说明，他是一个没有鉴赏力和不诚实的人。另外一些人承认米约的浅浮雕的确优美，但摩瓦特更有技巧；大家都问他们，如果评判是看人而不是看作品，那又何必进行竞赛呢。

请你们听一听下面这段巧合的故事吧；正当可怜的米约被学院剥夺了获奖权利的时候，法尔科奈写信给我说：“我在勒穆瓦纳那里看见了一个名叫米约的学生，我觉得他有才华，人也诚实；把他派到我这儿来吧，条件由你来决定。”我立即跑到勒穆瓦纳那里，把别人委托我的事告诉他。勒穆瓦纳举手向天，喊道：“上帝啊！上帝！”我也用恼怒的声音说：“上帝啊！上帝！难道

你以为喊声上帝就能弥补你所做的蠢事吗？”这时，米约正好来到。我邀请他到我家作客。第二天，他果然来了。这个年轻人脸色苍白，面容憔悴，仿佛刚生过一场大病，两眼又红又肿；他用使我心碎的声调对我说：“唉，先生，可怜的双亲抚养了我十七年！我自己也日夜勤奋，苦干了十七年！正是满怀希望的时候啊！我却名落孙山。即使明年有希望获奖，可是还有斯图夫，还有富库！”这两个人是他今年的两个竞争对手。我建议他去俄罗斯旅行，他要求我让他用当天余下的时间去考虑并和同伴们商量。几天以前，他又来见我，下面是他的答复：“先生，非常感谢您的邀请；我深知此行的好处；但是，这样，人们对我们的才能便不感兴趣了。应该使学院有机会改正不公正的决定。或是去罗马，或是死。”我的朋友，看见了吧，人们就是用这种方式使人心灰意冷，使有才能的人痛苦悲伤，使自己身败名裂；使一个学生遗憾终身，使另一个学生因不名誉的录取而被同伴们连续骂了七年；有时候，还会造成流血事件。

学院准备把学生十去其一^①。老院士布歇拒绝参加讨论。院长梵洛指出，这些学生不是全部无辜便是全部有罪；他们的准则并不是军法；他们不应对后果负有责任。说真的，如果这个计划得以通过的话，被开除的学生肯定会乱剑刺死科尚。科尚比别人更受欢迎，更被羡慕，也更为人所憎恨，他承受了愤怒的学生们最猛烈的攻击，成了众矢之的。前几天，我写信给他说：“是啊，你受到了你学生的嘲弄！也有可能他们错了，但我敢以一对一百打赌他们是对的。这些孩子很有眼力，即使错了，也是破天荒第一回。”得奖的作品一陈列出去，他们便评论，认真地评论。如果他们说：“这是最好的”，那就是最好的作品。通过这

① 十个中开除一个。

个事件，我知道了法尔科奈的一个与众不同的特点。他有个儿子，是块好材料，但可惜，他却教给这孩子好逸恶劳，不求上进。孩子参加了考试；孩子的作品并不好，却作为得奖作品陈列了出来。父亲于是拉着他的手，把他领到沙龙里，对他说：“喏，看看吧，给自己的作品下个评语吧。”孩子低头不语，一动不动地站在那里。父亲转过身来，对自己的同事们也就是那些院士说：“他的作品质量低劣，但又没有勇气撤下来。先生们，得奖的不是他；是我。”说完，他把儿子那幅画往胳膊下一夹，走了。这位曾经如此严厉地评论自己的儿子，虽不爱皮加尔其人，但仍然欣赏其才华的布鲁图斯^①，在学院开会讨论谁该获奖时竟然在场！

摩瓦特对自己的当选感到惭愧，整整一个月不敢进入学院的宿舍；他做得对，因为这样可以逐渐消除他同学们的怨恨。

我写信对您说的这番话那怕有一行被发表，我也会感到失望。只有这最后一段例外，我愿意印出来贴在学院的大门和大街小巷。

不要从这个故事得出结论说，如果捐纳官职是坏事，那么竞争性的考试也并不比捐官更好，也不要说一切不过如此。摩瓦特是个好学生；即使考试常常会出现错误或不公平的现象，但也绝不至于埋没天才，不至于糟糕到宁要地地道道的蠢货，而不要多才多艺的人才这种程度。廉耻总是要讲的。

感谢上帝，我终于脱身了。您呢，您什么时候才能高兴地这样说呢？那位温柔，可爱，诚实和腼腆的萨克斯-戈塔亲王^②的

① 指法尔科奈和布鲁图斯一样大义灭亲。

② 萨克斯-戈塔(Saxe-Gotha)，十八世纪公爵国。萨克斯-戈塔亲王一七六八年来到巴黎。格里姆劝他去拜访狄德罗，他照办了，但没有暴露自己的身分。狄德罗认为他是一个“很可爱的孩子”。——原编者注。

到来打乱了您的日常生活，什么时候您的生活秩序才能恢复正常呢？

张冠尧 译

天 才*

广博的才智，丰富的想象力，活跃的心灵，这就是天才。人们如何回忆概念，取决于他们如何接受概念。人投身宇宙间，带着或强或弱的感觉，接受万物的概念。大多数人只是在接受与他们的需要和趣味等等直接相关的事物的印象时才产生强烈的感觉。凡与他们的激情无关的东西，凡和他们生存的方式不相似的东西，他们或者根本看不见，或者毫无感受地看一会儿，随即忘得一干二净。

天才人物心灵更为浩瀚，对万物的存在深有感受，对自然界的一切兴致勃勃，他接受的每一个概念，必然唤起情感；一切使他激动，一切存于其身。

事物本身使心灵感动，而事后的回忆使心灵更为感动；但在天才人物身上，想象力走得更远：他回忆概念时，情感之强烈甚于当初接受概念的时候，因为有成千上万的概念和这些概念连在一起，更易于产生感情。

天才陷于它所留意的事物包围之中，它不是在回忆，而是看见；不只是看见，而且受到感动：在那寂静、阴暗的斗室里，它观

* 本文最初发表在《百科全书》第七卷(1757)，当时未署作者姓名，曾被误认为圣朗贝尔的作品，直至一七九八年才由奈戎编入阿塞扎版的《狄德罗文集》。本篇根据维尔尼埃尔编注的《狄德罗美学著作》(Garnier, 1959年版)译出。

赏那悦目而富饶的田野；怒吼的狂风使它全身冰凉；烈日烤炙它，暴风雨使它畏惧。心灵往往喜爱这些转瞬即逝的感受，它们给予心灵一种无比珍贵的快感。心灵也不遗余力地增添这种快感，它想借助真实的色彩和不可磨灭的线条，使它那些作品，那些使它感动或欢娱的幻影获得躯体。

当心灵要描绘某些使它激动的事物时，有时事物的缺点立即销声匿迹；在心灵的画幅上只有崇高和惬意，这时，天才把一切都描绘成美好的东西；有时心灵在最悲惨的事件里只看到无比可怕的情景，这时天才便散布极其阴暗的色彩，强烈表达怨恨和痛苦的词句；天才给物质以生命，给思想以色彩；在兴奋的激情中，它支配不了天性，也支配不了思想的连贯性；它被移置在它所创造的人物的处境中，它取得它们的性格；如果它最高度地感受到英雄激情，例如伟大的心灵所具有的藐视任何危险的自信心，或发展到忘我境地的爱国心，它就产生崇高：美狄亚的“我”^①，老贺拉斯的“让他死”^②，布鲁图斯的“我是罗马的执政”^③；在其他激情的冲动下，它使爱米奥娜说出“谁叫你这样做的？”^④，使奥罗斯曼说出“当时我被爱着”^⑤，使提厄斯忒斯说出“我认出了我的兄弟”。^⑥

① 见高乃依的悲剧《美狄亚》(1635)第1幕第4场，“遇到这样惨重的事故，你还剩下什么呢？——我。剩下我，我说，这就够了。”

② 见高乃依的悲剧《贺拉斯》。

③ 见伏尔泰的悲剧《布鲁图斯》(1730)，第5幕第7场。布鲁图斯亲自把犯叛国罪的两个儿子处以死刑。

④ 见拉辛的悲剧《安德洛玛刻》第5幕第3场。爱米奥娜出于妒忌，让奥列斯忒杀死她的情人，后又悔恨不已。

⑤ 见伏尔泰的悲剧《查伊尔》(1732)第5幕第10场。

⑥ 见克雷比庸的悲剧《阿特柔斯和提厄斯忒斯》(1707)第5幕第8场。

强烈热情的力量使人说出恰当的字眼，这种力量往往用大胆的比喻来取代字眼；它使人想出模仿性的和谐，多种多样的形象，最鲜明的标记，模仿的声音以及有特色的字句。

想象力采取不同的形式；它从构成心灵特点的各种不同品质中借取这些形式。某些激情，各种不同的情况，某些精神品质，这些都赋予想象力一种特殊形式；想象力在回忆它的全部概念时，并不都带有感情，因为在想象力和事物之间，不是永远有联系的。

天才并不永远是天才；有时它是可爱多于崇高；它在事物中感受和描绘的，雅多于美；它感受到和使人感受到的，柔情多于兴奋。

天才人物的想象力有时是欢快的；它留意人们细微的缺点，寻常的过失和胡闹；对想象力来说，秩序的对立面只是滑稽可笑，而这种滑稽方式如此新颖，仿佛是天才人物凭借眼力将滑稽塞进事物中去的，其实他只不过发现了滑稽。一位渊博的天才运用欢快的想象力，扩大滑稽的范畴；凡夫俗子在违反固定习俗的事物中看出并感到滑稽，而天才却在触犯普遍秩序的事物中发现并感到滑稽。

鉴赏力往往和天才是两回事。天才是纯粹的天赋，它产生的作品是片刻之间完成的；而鉴赏力则是学习和时间的产物，它立足于对大量确定或假定的法则的认识，它导致产生一种常规的美。按照鉴赏力的标准，一件美的东西必须是娴雅的、完整的、经过精雕细琢而天衣无缝的；而一件天才的作品有时却必须粗糙、随便，貌似不规则，艰涩，原始。莎士比亚身上闪烁着崇高和天才，好似长夜中的闪电；拉辛总是美的；荷马充满了天才，而维吉尔则高贵雅致。

当鉴赏力的标准和法则成为天才的桎梏时，天才便打碎它而飞往崇高、悲怆、伟大的境界。天才人物的趣味是：喜爱自然所特有的永恒之美，热切地使他的画幅符合某种模式，这个模式是他自己创造的，也是他对美的观念和感觉的依据。他需要表达激励着他的热情，而这种需要不断受到语法和惯例的牵制；因为他写作所用的语言往往表达不出换一种语言就能表达的崇高形象。荷马在单独一种方言中找不到他的天才所要求的表达形式；弥尔顿时时破坏他的母语的语法，在三四种不同的语言中，寻找强有力的表达形式。总之，力量，丰富，我无以名之的粗糙，不规则，崇高，激动，这些正是天才在艺术里的特征；它动人心弦时决不软弱无力，它使人高兴同时令人惊叹，连它的过失也使人惊异。

研究哲学，也许永远需要严谨的注意力、审慎的态度、思考的习惯；它们和炽热的想象力不相容，和天才所产生的信心更不相容，但是，如同在艺术里一样，天才的步伐在哲学中也清晰可辨。天才经常散布光辉的错误，有时又获得巨大的成就。在哲学里，必须热情寻求真理，而又能耐心等待。人们必须善于掌握自己的概念的层次和连贯性，顺着脉络追求结论，或者打断脉络加以怀疑；必须探索、讨论、缓步行进；而无论在纷乱的激情中，还是在炽热的想象中，人们都缺乏这些品质。这些品质只有冷静自持的渊博头脑才具备，它每接受一种知觉，必与另一种知觉相比较；它寻找各种不同事物的共同点和不同点；它为了使相距遥远的概念彼此接近，让它们一步一步长途跋涉；为了抓住某些相近概念之间的奇特、细致和捉摸不定的联系，或者其间某些对立和相反的现象，它善于从同类或不同类的大量事物中抽出一个特殊事物；它用显微镜观察难以觉察的东西，并且在观察良久以

后，才认为是看清楚了。这些人，经过一次又一次的观察，达到正确的结论，找到的只是天然的相似处。好奇心是他们的动力，爱真理是他们的激情；发现真理的愿望是他们持久的意志；这种意志激励他们，却不使他们头脑发热，而是引导他们在经验的基础上前进。

天才对一切都有强烈的感受，他一旦打破沉思，克制住热情，可以说，他便在不自觉地从事研究；事物给他的印象，使他用随手拈来的知识不断丰富自己；他对自然大致看上几眼，便能洞察大自然的深渊。胚芽悄悄进入他的胸怀，时机一到，它们就产生十分惊人的效果，连他本人也以为自己得到了灵感；但他喜欢观察，而且异常迅速地观察辽阔的空间和众多的事物。

运动是天才的自然状态，运动有时极其和缓，几乎难以觉察；然而更常见的是，这种运动引起了风暴，只见天才被概念的激流卷走，而不能自由进行冷静的思考。在想象力活跃的人身上，各种概念借助情景和感情互相连接；他把握抽象概念往往是通过它们与可感觉概念之间的关系。他使抽象概念脱离产生它的精神而独立存在；他使他的幻想成为现实；面对着他的创造，即他的新组合，——人类所能进行的唯一创造——他热情倍增。在大量思想的冲击下，他轻而易举地将思想组合起来，身不由己地进行生产；他找到了上千个貌似有理的证据，但对任何一个证据也不能肯定；他建筑了结构大胆的大厦，而理性不敢进去居住，他喜欢这些大厦，是因为它们比例和谐，而不是因为它们坚固。他赞赏自己的体系，正如赞赏一首诗的布局； he 把它们作为美加以采纳，把它们当作真理加以喜爱。

在哲学著作里，真伪决不是天才的显著特点。

洛克的著作很少谬误，夏夫兹博里^①伯爵的著作却极少真理，然而前者只是一种广博、深邃、正确的精神，后者都是第一流的天才。洛克明察，夏夫兹博里则创造、构筑、建树；我们从洛克那里得到经他冷静观察，有条不紊地追寻，枯燥无味地宣布的巨大真理；而从夏夫兹博里那里得到的，往往是根据不足但却充满真理的光辉体系，在他犯错误的时候，他的口才的魅力仍然叫人喜爱和信服。

然而天才以最幸运和最出人意料地发现加速哲学的发展：它象鹰一样飞向光辉的真理——万千真理的源泉，随后，大群胆怯的循规蹈矩的观察者匍匐来到这些真理跟前。但天才把自己想象力的产物放在这一光辉真理旁边。天才不能沿着跑道行走，不能一段一段地走完路程；它从一点出发，直扑终点；它从黑暗中引出寓意丰富的原则；它很少遵循论证的逻辑性，用蒙泰涅的话来说，它凭冲动行事。它想象的多于它看到的；它生产的多于它发现的，它带动人多于它引导人；它激励柏拉图、笛卡儿、马勒布朗什^②、培根、莱布尼茨一类人物；根据这些伟大人物身上想象力的强弱，使他们建立光辉的体系或者发现伟大的真理。

在治理国家这门浩繁而又缺乏深入研究的学问中，天才的特点和效果犹如在艺术和哲学中一样易于识辨：虽然天才往往深知在某个时期应该怎样治理人们，但天才本身是否宜于治理人们，我却颇为怀疑。某些精神品质，正如某些心灵品质一样，依赖一些品质，也排除另一些品质。即使在最伟大的人物身上，

① 夏夫兹博里(Shaftesbury, 1671—1713)，英国哲学家，认为人类天生有审辨善、恶、美、丑的能力，德的基础。狄德罗对他有偏爱。

② 马勒布朗什(Malebranche, 1638—1715)，以神学为中心思想的法国唯心主义哲学家。

也暴露出一些缺陷或局限性。

冷静是治国者所必需的品质；缺乏这种品质，人们就很难把方法正确应用于实际情况。人们就会反复无常，缺乏应变的才能；冷静使心灵的活动服从于理性，它在任何变故中能防止恐惧、狂热、急躁；这种品质岂不是难以存在于被想象力所左右的人们身上吗？这种品质岂不是和天才绝对对立吗？天才来源于极端的敏感，这种敏感使他能接受大量的新印象，因此他可能背离主要目标，被迫泄露机密，违反理性法则，并且，因为举止无常而丧失了他由于具有远见卓识而可能赢得的威信。有天才的人被迫感受，为自己的爱好所左右，被众多事物分心；他们猜测过多，而预见太少；他们的愿望和希望漫无节制，他们对客观事物的真象不断予以增补或删减，所以在我看来，他们宜于推翻或建立国家，而不宜于维持国家；他们宜于重建秩序，而不宜于遵守秩序。

天才在政务方面不受制于局势、法律和习俗，正如在美术上不受制于鉴赏的法则，在哲学上不受制于方法一样。有时候，它拯救祖国，可是，如果它继续执政，它就会断送祖国。体系在政治上比在哲学上更为危险；想象力使哲学家迷失方向时，他只是造成谬误而已，而当想象力使政治家迷失方向，他却会铸成大错，给人们带来不幸。

在战争和会谈中，天才有如神灵，一眼就能洞察种种可能性，看出哪个是上上策，并付诸实行，这是再好不过的了，可是别让天才长期料理政务，因为这里需要专心、谋划和恒心；让亚力山大和孔代^①成为事变的主宰，在交战那一天表现出灵感吧，因为在那紧要关头，不容仔细考虑，头一个想法就必须是上上策；让

^① 孔代(Condé, 1621—1686)，十七世纪法国名将。

他们作出决定吧，因为在这一刻必须一眼就能洞察敌我双方的兵力、其位置与运动的关系以及其选择的目标；但是，在需要指挥整个战役的时候，还是让蒂雷纳^①和马尔巴勒^②来吧。

在艺术、科学、政务中，天才似乎改变了事物的性质；它的特点扩及它所接触的一切事物，它的光辉超越了过去和现在，照耀着将来；它走在它的世纪前面，世纪跟不上他的步伐，对它进行理由充分的批评的人被它远远抛在后面，这些人稳步前进，却永远越不出自然的单调性。想给天才下定义的人，对它的感受多于对它的认识。应该由天才来谈论自己；这一词条按说不该由我写，而应由使本世纪倍增光辉的一位杰出人物来写，因为，想知道何谓天才，他只要看看他自己就行了^③。

桂裕芳 译

① 见第 509 页注①。

② 马尔巴勒(Marlborough, 1650—1722)，英国元帅。

③ 例如伏尔泰。——作者注。

关 于 “天 才”*

有天才的人：诗人、哲学家、画家、音乐家，都有一种我无以名之的特殊的、隐秘的、难以下定义的心灵的品质；缺乏这种品质，就创作不出极其伟大、极其美丽的东西来。是想象力吗？不是。我见过一些美丽而丰富的想象力，它似乎大有可为，然而却毫无成就，或成就甚少。是判断力吗？不是。判断力强的人写出的作品松散无力而又乏味，这是屡见不鲜的。是风趣吗？不是，风趣的人说话漂亮，做的事却微不足道。是热情、机灵、甚至狂热吗？不是。热情的人激动了半天，什么有价值的事也做不出来。是敏感吗？不是。我见过一些人，他们的心灵动辄被深深地打动，听见崇高的故事，就不能自制，兴奋、沉醉、疯狂起来；听见动人的词句，就要落泪，然而无论是说话还是写作，都象孩子一样结结巴巴。是情趣吗？不是。情趣与其说创造美，不如说用以弥补缺陷；这是可以或多或少地培养的才能，而不是天赋。是头脑和脏腑的某种构造，内分泌的某种结构吗？我同意，不过有一个条件，那就是必须承认，无论是我还是任何人，对这一点都没有确切的概念，此外还得添上观察力。所谓观察力，不是指日常那种对谈吐、动作、神色的琐碎的窥伺，那是女人们擅长的事情，她们对它的掌握胜过最聪明的头脑，最伟大的心灵，

* 这是狄德罗关于“天才”的一段笔记，根据维尔尼埃尔编注的《狄德罗美学著作》(Garnier, 1959 年版)译出。

最雄健的天才。我不如把这种雕虫小技比作让小米通过针眼的技巧。这是一种可怜的委琐的日常研究，它的全部用途是家庭的、琐碎的，仆人用它来欺骗主人，主人又用它来欺骗把他当作仆人的主人，以便蒙混过去。我说的观察力，不必费劲，不必专心致志就能起作用；它不注意瞧，却一览无余；它无师自通，不下功夫就知识渊博；它记不住任何现象，但现象却使它深受触动；现象给他留下的，是其他人所没有的一种感觉；这是一种稀有的机器，它说，这事能成……果然就成；那事不能成……果然不成；这个对，那个错……果然一一应验。无论在大事或小事中，它都显现出来。这种预见性因生活条件不同而各异，每种条件都有自己的预见性。它不能保证永远不失败，但所引起的失败永远不招人鄙视，而在这种失败以前，他总是疑惑不定。有天才的人知道自己在冒险，而且他不需要计算成败的机会就能知道结果，因为他胸有成竹。

桂裕芳 译

[General Information]

□□=□□□□□□□□ □□□□□□□□

□□=BEXP

SS□=

□□□□=

□□=550

□□□□=http://book4.5read.com/300-32
/diskms/ms11/25/!00001.pdg

1

1

□ □ □ & □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ & □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ & □ □ □ □ □ □ □ □


--	--	--	--	--

--	--	--	--	--

--	--	--	--	--

□ □ □ □ & □ □ □ □ □ □ □ □

--	--	--	--	--	--



□ □ □ □ □ □ □ □ □ □

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

[illegible]

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □
 □ □ □ □ & □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ & □ □ □ □
□ □ □ □ & □ □ □ □

□ □ □ □ & □ □ □ □
□ □ □ □ & □ □ □ □

□ □ □ □ & □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ & □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ & □ □ □ □
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ & □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ &
□ □ & □ □ □ □ □ □ □

α

[illegible]

[illegible]